Richard Sennett

EL DECLIVE DEL HOMBRE PÚBLICO

ediciones península ®

La edición original en inglés fue publicada por Alfred A. Knoff, Inc. de Nueva York, en 1977, con el título de *The Fall of Public Man*.

Traducción de Gerardo Di Masso.

cultura Libre

Cubierta de Jordi Fornas.

Primera edición: noviembre de 1978.
Propiedad de esta edición (incluyendo la traducción y el diseño de la cubierta): Edicions 62 s|a., Provenza 278, Barcelona-8.

Impreso en Alfonso Impresores, Carreras Candi 12, Barcelona.
Depósito legal: B. 37.259-1978.
ISBN: 84-297-1445-6.

AGRADECIMIENTOS

Deseo agradecer a Clifford Curzon y a Murray Perahia el ayudarme a definir el propósito de este libro. Durante el transcurso de su ejecución fui ayudado por los debates mantenidos con Peter Brooks, Clifford Geertz, Richard Gilman, Caroline Rand Herron, Anne Hollander, Herbert Menzel, Orest Ranum, Carl Schorske, Richard Trexler y Lionel Trilling. Deseo agradecer asimismo a Ben Barber, Juan Corradi, Marion Knox, Leo Marx y Davis Riesman por sus observaciones sobre el manuscrito. Debo una especial deuda de gratitud a Davis Herron, quien me otorgó el beneficio de una exhaustiva lectura de este texto.

La investigación realizada para este libro fue dirigida con la asistencia de Marcia Bystryn, Bernard McGrane, Mark Salmon y Christina Spellman. Desearía agradecer particularmente a Marcia Bystryn su competente y muy paciente labor.

Por último, desearía agradecer a Robert Gottlieb y Angus Cameron su asesoramiento editorial. Bobbie Bristol orientó el libro a través de la producción y Jack Lynch me ayudó a depurar el lenguaje del texto.

Deseo agradecer a bibliotecarios y encargados por su asistencia en las bibliotecas del Institute for Advanced Study, el Lincoln Center for the Performing Arts, el Metropolitan Museum de Nueva York, Harvard University, la Bibliothèque Nationale, Cambridge University y New York University. El apoyo financiero para la investigación y ejecución de este libro provino de la generosa ayuda del Institute for Advanced Study, la John Simon Guggenheim Foundation y la Ford Foundation. El manuscrito fue mecanografiado por el equipo del Center for Policy Research y deseo que tengan mi agradecimiento por su eficiencia colectiva y su buen humor.

Cada persona, retirada dentro de sí misma, se comporta como si fuese un extraño al destino de todos los demás. Sus hijos y sus buenos amigos constituyen para él la totalidad de la especie humana. En cuanto a sus relaciones con sus conciudadanos, puede mezclarse entre ellos, pero no los ve; los toca, pero no los siente; él existe solamente en sí mismo y para él solo. Y si en estos términos queda en su mente algún sentido de familia, ya no persiste ningún sentido de sociedad.

TOCQUEVILLE

Primera parte

EL PROBLEMA PÚBLICO

I. El dominio público

A menudo, los tiempos modernos son comparados con aquellos años en los que comenzó la decadencia del Imperio Romano: del mismo modo en que la podredumbre moral supuso el socavamiento del poder romano para gobernar el Occidente, se ha dicho que ha socavado el poder moderno de Occidente para gobernar el mundo. A pesar de la simpleza de esta concepción, la misma contiene un elemento de verdad. Existe un escabroso paralelo entre la crisis de la sociedad romana con posterioridad a la muerte de Augusto y la vida moderna; se refiere al equilibrio entre la vida privada y la vida pública.

Cuando la era de Augusto se fue apagando, los romanos comenzaron a considerar sus vidas públicas como una cuestión de obligación formal. Las ceremonias públicas, las necesidades militares del imperialismo, los contactos rituales con otros romanos fuera del círculo familiar, todo se transformó en una obligación en la que los romanos participaban con un espíritu cada vez más pasivo, de acuerdo a las normas de la *Res Publica*, pero confiriendo una pasión cada vez menor a sus actos de conformidad. A medida que la vida pública se volvía incruenta, el romano buscó en privado un nuevo foco para sus energías emocionales un nuevo principio de compromiso y creencia. Este compromiso privado era místico, relativo a una huida del mundo a todo nivel y de las formalidades de la *res publica* como parte de ese mundo. Este compromiso estaba relacionado con diferentes sectas del Próximo Oriente, de entre las cuales el Cristianismo pasó a ser paulatinamente la dominante. Finalmente el Cristianismo dejó de representar un compromiso espiritual practicado en secreto, se expandió por el mundo y se transformó en un nuevo principio de orden público.

Actualmente la vida pública también se ha transformado en una cuestión de obligación formal. La mayoría de los ciudadanos mantienen sus relaciones con el Estado dentro de un espíritu de resignada aquiescencia, pero esta debilidad pública tiene un alcance mucho más amplio que los asuntos políticos. Las costumbres y los intercambios rituales con los extraños se perciben, en el mejor de los casos, como formales y fríos y, en el peor de los casos, como falsos. El propio extraño representa una figura amenazadora y pocas personas pueden disfrutar plenamente en ese mundo de extraños: la ciudad cosmopolita. Una *res publica* se mantiene en general para aquellos vínculos de asociación y com-

promiso mutuo que existen entre personas que no se encuentran unidas por lazos de familia o de asociación íntima; se trata del vínculo de una multitud, de un «pueblo», de una política, más que de aquellos vínculos referidos a una familia o a un grupo de amigos. Así como en los tiempos romanos, actualmente la participación en la *res publica* es demasiado a menudo una cuestión de seguir adelante, y los foros para esta vida pública, como la ciudad, se encuentran en estado de descomposición.

La diferencia entre el pasado romano y el presente moderno reside en la alternativa, en lo que significa la intimidad. Los romanos buscaban en privado otro principio para oponerlo al público, un principio basado en la trascendencia religiosa del mundo. En privado no buscamos un principio sino una reflexión, aquella que se refiere a la naturaleza de nuestras psiques, a lo que es auténtico en nuestros sentimientos. Hemos tratado de transformar en un fin en sí mismo el hecho de estar en la intimidad, solos con nosotros mismos o con la familia y los amigos íntimos.

Las ideas modernas sobre la psicología de esta vida privada son confusas. Actualmente pocas personas podrían sostener que su vida psíquica surge por generación espontánea, al margen de las condiciones sociales y de las influencias del medio. No obstante, la psique es tratada como si tuviera una vida interna propia. Esta vida psíquica se percibe de manera tan preciosa y delicada que podría llegar a marchitarse si se la expusiera a las duras realidades del mundo social, y sólo florecería con la condición de que estuviera protegida y aislada. El yo de cada persona se ha transformado en su carga principal; conocerse a sí mismo constituye un fin, en lugar de ser un medio para conocer el mundo. Y precisamente porque estamos tan autoabsorbidos se nos hace extremadamente difícil llegar a un principio privado u ofrecer cualquier valoración clara a nosotros mismos o a los demás acerca de la naturaleza de nuestras personalidades. La razón radica en que, cuanto más privada es la psique, menor es su estimulación y más difícil para nosotros sentir o expresar los sentimientos.

En el romano de la época posterior a Augusto, la búsqueda de sus dioses privados, orientales, estaba separada en su mente del mundo público. Acabó imponiendo esos dioses sobre el mundo público por medio de la subordinación de la ley militar y la costumbre social a un principio elevado y claramente diferente. Bajo el código moderno de intención privada las relaciones entre la experiencia impersonal y la íntima no evidencian esa claridad. Vemos a la sociedad como «significante» solamente si la convertimos en un enorme sistema psíquico. Podemos entender que el trabajo de un político sea el de redactar o ejecutar una legislación determinada, pero ese trabajo no nos interesa hasta tanto percibamos el papel de la personalidad en la lucha política. Un líder político candidato a un ministerio es considerado como «confiable» o «auténtico» según la clase de hombre que es, más que de acuerdo a las acciones o programas que defiende. La obsesión con las personas a expensas de relaciones sociales más impersonales es como un filtro que descolora nuestra comprensión racional de la sociedad, oscurece la persistente importancia de la clase en la sociedad industrial avanzada, nos lleva a creer que la comunidad es la resultante de un acto de autodescubrimiento mutuo y a subestimar las relaciones comunitarias de extraños, particularmente aquellas que tienen lugar en las ciudades. Irónicamente, esta concepción psicológica también inhibe el desarrollo de las fuerzas de la personalidad básica, tales como el respeto hacia la intimidad de los demás, o la comprensión de que, ya que cada yo es en alguna medida una vitrina de horrores, las relaciones civilizadas entre los seres humanos sólo pueden prosperar en tanto permanezcan encerrados aquellos desagradables secretos de deseo, codicia y envidia.

El advenimiento de la psicología moderna, y del psicoanálisis en particular, fue establecido sobre la creencia de que en la comprensión de los trabajos internos del yo *sui generis*, sin ideas trascendentales acerca del demonio o del pecado, las gentes podrían zafarse de estos horrores y ser liberadas para participar más plena y racionalmente en una vida fuera de los límites de sus propios deseos. Multitud de personas están comprometidas como nunca antes con sus singulares historias vitales y emociones particulares; y este interés ha demostrado ser una trampa más que una liberación.

Debido a que esta imaginación psicológica de la vida tiene vastas consecuencias sociales, deseo denominarla con un nombre que al principio puede parecer inadecuado: esta imaginación representa una visión íntima de la sociedad. «Intimidad» connota calor, confianza y una abierta expresión de sentimiento. Pero precisamente porque a lo largo de nuestra experiencia hemos llegado a esperar estos beneficios psicológicos, y justamente porque demasiada vida social con un significado concreto no puede producir estas gratificaciones psicológicas, el mundo exterior, el mundo impersonal, parece abandonarnos, parece estar viejo y vacío.

Hasta cierto punto, estoy girando en torno al argumento expuesto por David Riesman en *La muchedumbre solitaria*. Riesman contrastaba una sociedad dirigida hacia el interior, en la que los hombres desarrollan acciones y contraen compromisos basados en metas y sentimientos que sienten internamente, con una sociedad dirigida hacia el exterior en la cual estas pasiones y compromisos dependen de aquello que las gentes perciben como los sentimientos de los demás. Riesman creía que la sociedad norteamericana, y en su despertar Europa occidental, se estaba moviendo desde una condición interna hacia una condición externa. La secuencia debería invertirse. Las sociedades occidentales se

mueven desde algo así como una condición externa hacia una interna, excepto que en medio de la autoabsorción nadie puede decir qué es interno. Como consecuencia, se ha producido una confusión entre la vida privada y la pública las gentes están resolviendo en términos de sentimientos personales aquellas cuestiones públicas que sólo pueden ser correctamente tratadas a través de códigos de significado impersonal.

Esta confusión podría parecer un problema específicamente norteamericano. El valor que la sociedad norteamericana otorga a la experiencia individual podría conducir a que sus ciudadanos consideraran a toda la vida social según el sentimiento personal. Sin embargo, no es el áspero individualismo el que se experimenta actualmente; en cambio, es la ansiedad sobre el sentimiento individual la que experimentan los individuos en función del camino que sigue el mundo. El origen de esta ansiedad se encuentra en los grandes cambios sufridos por el capitalismo y la creencia religiosa. Estos fenómenos no son estrechamente nacionales en sus fronteras.

La ansiedad acerca de lo que uno siente podría ser considerada también como la expansión, y la vulgarización, de la romántica «búsqueda de la personalidad». Dicha búsqueda no ha sido conducida en un vacío social; son las condiciones de la vida cotidiana las que han impulsado a las gentes a esta búsqueda romántica de la autorrealización. Más aún, ha llegado más allá del alcance de los estudios literarios de esta búsqueda para elevar los costes de la sociedad resultante, y estos costes son elevados.

El desgaste de la vida pública exige también una especie de análisis al margen de los modos habituales de la historia social. Hablar de la expresión en público conduce naturalmente a la pregunta: ¿De qué clases de expresión es capaz el ser humano a nivel de las relaciones sociales? Por ejemplo, cuando un hombre le hace un cumplido a un extraño, ¿está actuando expresivamente en la forma en que lo haría un actor de teatro? Es difícil referirse a una vacuidad de expresión en la vida pública sin disponer de alguna teoría acerca de lo que representa la expresión en sociedad. ¿Existe, por ejemplo, alguna diferencia en la expresión apropiada para las relaciones públicas y aquella que es apropiada para las relaciones en la intimidad?

He tratado de crear una teoría de la expresión en público a través de un proceso de acción recíproca entre historia y teoría. Los cambios concretos en la conducta pública, el lenguaje, la vestimenta y la creencia son utilizados en este libro como evidencia para la construcción de una teoría acerca de la naturaleza de la expresión en sociedad. Así como la historia ha propuesto guías a la teoría, yo he tratado de tomar los *insights* abstractos obtenidos como guías en su curso hacia nuevos interrogantes que formular a la crónica histórica.

Una interrogación dialéctica significa que la argumentación está acabada sólo cuando el libro ha sido terminado. No se puede establecer «la teoría» súbitamente y luego dejarla como si fuese un mapa sobre el terreno de la historia. No obstante, con el objeto de disponer de cierta claridad, al principio al menos, me gustaría analizar en el presente capítulo las dimensiones políticas y sociales del problema público tal como se ha desarrollado en la sociedad moderna y en el capítulo próximo presentar las dimensiones de una teoría de expresión en público. Los interrogantes históricos y teóricos serán analizados una y otra vez en las páginas subsiguientes de este libro.

El amor fuera del dominio público

El problema público de la sociedad contemporánea presenta dos aspectos: la conducta y los temas que son impersonales no suscitan demasiado interés, ya que comienzan a despertar interés cuando las gentes los consideran, falsamente, como si fuesen cuestiones de personalidad. Pero debido a que este doble problema existe, crea otro problema dentro de la vida privada. El mundo de los sentimientos privados pierde cualesquiera límites, ya no se encuentra constreñido por un mundo público en el cual las gentes hacen de sí mismas una alternativa y una inversión compensada. Por lo tanto, el descaste de una vida pública poderosa deforma las relaciones íntimas que se apoderan del interés sincero de las gentes. En las últimas cuatro generaciones no se ha producido una instancia gráfica de esta deformación salvo en el caso de la más íntima de las experiencias: el amor físico.

En el curso de estas cuatro generaciones, el amor físico ha sido redefinido desde términos de erotismo a términos de sexualidad. El erotismo victoriano implicaba relaciones sociales; la sexualidad implica la identidad personal. Erotismo significaba que la expresión sexual trascendía merced a acciones de elección, represión e interacción. La sexualidad no es una acción sino un estado del ser, en el cual el acto físico del amor se produce casi como una consecuencia pasiva, un resultado natural, de gentes que se sienten íntimamente ligadas unas a otras.

Entre la burguesía del siglo XIX, los conceptos de erotismo se expresaban casi exclusivamente con temor y, en consecuencia, a través del filtro de la represión. Toda acción sexual era oscurecida por un sentimiento de violación, una violación del cuerpo de la mujer por parte del hombre, violación del código social por dos amantes, violación por dos homosexuales de un código moral más profundo. Grandes estamentos de la sociedad moderna se han rebelado contra el temor y la represión, y todo esto es positivo. Pero a raíz de la manera en que los ideales de intimidad tiñen la imaginación moderna, se ha producido también una reac-

ción contra la idea de que el amor físico constituye una acción en la cual las gentes se comprometen y como cualquier otra acción social debería tener reglas, límites y ficciones necesarias que otorgaran a la acción un significado específico. En cambio, el sexo es una revelación del yo. Por lo tanto, una nueva esclavitud sustituye a la antigua.

Imaginamos que la sexualidad sirve para definir un vasto territorio relativo a quiénes somos y qué sentimos. Sin embargo, la sexualidad, como un estado expresivo más que como un acto expresivo, es entrópica. Cualquier cosa que experimentemos debe concernir de alguna manera a nuestra sexualidad, pero la sexualidad es. Nosotros la revelamos, la descubrimos, aceptamos sus condiciones, pero no la dominamos. Eso sería manipulativo, instrumental, insensible; y asimismo colocaría a la sexualidad en un pie de igualdad con las emociones que intentamos moldear y no con aquéllas a la que deseamos someterla. Los victorianos, quienes tomaron al sexo según esta última expresión, podían, por lo tanto, hablar de aprender de su vida erótica, a pesar de que el aprendizaje fuese tan dolorosamente difícil debido a los filtros de la represión. Actualmente, nosotros no aprendemos del sexo porque esa circunstancia coloca a la sexualidad fuera del yo; en cambio nos dirigimos, frustrada e interminablemente, en busca de nosotros mismos a través de los genitales.

Pensad, por ejemplo, en las diferentes connotaciones de la palabra «atracción» en el siglo XIX y el término moderno «asunto». Atracción significaba que una persona despertaba en otra un sentimiento de tal magnitud que los códigos sociales eran violados. Dicha violación ocasionaba el entredicho temporario de todas las demás relaciones sociales de esa persona: el cónyuge, los hijos, los propios padres de la persona eran relacionados simbólicamente por la culpa, y prácticamente si se descubría que la violación había tenido lugar. El término moderno «asunto» echa tierra sobre todos estos riesgos porque reprime la idea de que el amor físico es un acto social; se trata ahora de un problema de afinidad emocional que *in esse* permanece al margen de la trama de otras relaciones sociales en la vida de una persona. Actualmente parecería ilógico que una persona que tuviera un asunto, ya sea dentro o fuera de los límites de un matrimonio, lo viera innatamente conectado a las relaciones parentales, de modo que cada vez que hiciera el amor con otra persona su *status* como hijo de otro se viera alterado. Podríamos decir que se trata de una cuestión de casos individuales, de factores de la personalidad y no de una cuestión social. Entre espíritus más libres se podría plantear el mismo argumento referido a un asunto en relación con un matrimonio. La misma palabra asunto —tan vacía, tan amorfa— indica una especie de devaluación de la sexualidad, como una imagen que puede ser socialmente oscurecida por medio del lenguaje. Al rebelarnos contra la represión sexual nos hemos rebelado contra la idea de que la sexualidad posee una dimensión social.

¿Por qué los esfuerzos hacia la libertad sexual, tan bien estructurados en la mente, deberían terminar en mágicos e insolubles problemas del yo? En una sociedad donde el sentimiento íntimo constituye un modelo total de la realidad, la experiencia se organiza en dos sentidos que conducen hacia esta destructividad involuntaria. En una sociedad semejante, las energías humanas básicas de narcisismo se movilizan de tal modo que acceden a las relaciones humanas en forma sistemática y perversa. En dicha sociedad, la prueba de si las gentes son auténticas y «honestas» con las demás representa un modelo particular de intercambio de mercado en las relaciones íntimas.

En un sentido clínico, el narcisismo difiere de la idea popular que consiste en interpretarlo como el amor a la propia belleza. En un sentido más estricto, y como una perturbación del carácter, es la autoabsorción la que impide la comprensión de aquello que pertenece al dominio del yo y de la autogratificación y lo que es exterior a ellos. Por lo tanto, el narcisismo es una obsesión con «aquello que esta persona o este suceso significan para mí». Esta cuestión acerca de la importancia personal de otras personas y hechos externos se plantea con tanta frecuencia que se oscurece una percepción clara de dichas personas y sucesos. Esta absorción en el yo, bastante desigual, impide la gratificación de las necesidades del yo y hace que una persona sienta que «esto no es lo que yo quería» en el momento de conseguir un objetivo o de vincularse con otra persona. En consecuencia, el narcisismo posee la doble cualidad de configurar una absorción voraz en las necesidades del yo y un obstáculo para su satisfacción.

Las perturbaciones narcisistas del carácter constituyen las causas más comunes de las formas de angustia psíquica que los terapeutas deben tratar en la actualidad. Los síntomas históricos que constituían los males dominantes en la sociedad represiva y erótica de la época de Freud han desaparecido por completo. Esta perturbación del carácter ha aparecido debido a que una nueva clase de sociedad estimula el crecimiento de sus componentes psíquicos y elimina en público un sentido de encuentro social significativo fuera de sus términos, de los límites del yo singular. Debemos ser prudentes al especificar la naturaleza del desorden, a fin de no falsear el medio en el cual ha adquirido su forma social. Esta perturbación del carácter no conduce inevitablemente a la psicosis ni tampoco las personas bajo su influencia viven en un permanente estado de crisis aguda. La falta de compromiso, la continua búsqueda de una definición de «quién soy yo» desde el interior, produce dolor pero no una enfermedad destructiva. El narcisismo, en otras palabras, no crea las condiciones que podrían ocasionar su propia destrucción.

En el dominio de la sexualidad, el narcisismo despoja al amor físico de cualquier tipo de compromiso, ya sea personal o social. El hecho cabal del compromiso por parte de una persona parece limitarlo las oportunidades de una experiencia «suficiente» como para conocer quién es y como para encontrar a la persona «adecuada» que lo o la complemente. Toda relación sexual bajo el péndulo del narcisismo se torna menos satisfactoria cuanto más se prolongue la unión de los amantes.

Se puede trazar una relación primaria entre narcisismo y sexualidad, según las imágenes que la gente tiene de sus propios cuerpos. Un interesante estudio, efectuado en París a lo largo de varios años, ha evidenciado que, a medida que las gentes llegan a tomar a sus cuerpos como definiciones cada vez más completas de su propia sexualidad, la «simbolización» del cuerpo se va haciendo cada vez menos sencilla. Ya que la sexualidad se transforma en un estado absoluto cristalizado en la forma del cuerpo, los que poseen esos cuerpos presentan una creciente dificultad para imaginarse formas fálicas en organismos naturales como las plantas o para percibir una relación entre el movimiento corporal y la acción de un cilindro o un fuelle. La santificación del cuerpo como un estado sexual absoluto es narcisista porque hace de la sexualidad exclusivamente un atributo de la persona, un estado del ser más que una actividad y, en consecuencia, esencialmente aislada de la experiencia sexual que la persona pueda o no poseer. Del estudio se infiere que el resultado de este narcisismo configura una disminución de la imaginación «metafórica» del cuerpo, es decir, un empobrecimiento de la actividad cognoscitiva de crear un símbolo a partir de un objeto físico. Éste es uno de los motivos por el cual las fuerzas psicológicas destructivas acceden a un primer plano, en tanto una sociedad varía del erotismo a la sexualidad y de la creencia en las acciones emocionales del ser a la creencia en los estados emocionales del mismo. Cuando una sociedad le niega incluso a Eros una dimensión pública es señal de una destructividad desenfrenada.

La forma más común en la que el narcisismo se manifiesta a una persona es a través de un proceso de inversión: si solamente pudiera sentir más, o si sólo pudiera realmente sentir, podría entonces relacionarse con otros o entablar relaciones «verdaderas» con ellos. Pero en ningún encuentro me parece sentir lo suficiente. El contenido obvio de esta inversión es una autoacusación, pero enterrada debajo de ella existe la sensación de que el mundo me está fallando.

Una segunda fuerza destructiva reafirma esta infructuosa búsqueda de una identidad integrada por elementos internos. La mejor forma de describir esta fuerza es ofreciendo un ejemplo de ella en el entrenamiento de aprendices de entrevistadores diagnósticos.

Con frecuencia, en sus primeras sesiones, los entrevistadores

debutantes se muestran ansiosos por demostrar que ellos consideran a sus sujetos como a verdaderas personas y no como a meras «fuentes de datos». Los entrevistadores desean tratar con sus sujetos como iguales haciendo descubrimientos en forma conjunta. Este encomiable deseo produce una situación inicial singular: cada vez que el sujeto revele algún detalle o sentimiento de su vida privada, el entrevistador le corresponderá revelando algún detalle de la suya propia. Tratar a alguien como a una «verdadera persona» en esta situación se transforma en algo así como una transacción de intimidades: te muestran un naipe, tú les muestras otro.

Los entrevistadores tienden a apartarse de este mercado de revelaciones mutuas cuando comienzan a percibir que, exponiéndose ellos mismos, están perdiendo la oportunidad de descubrir los sentimientos del sujeto. Esta oportunidad se presentará si el entrevistador formula preguntas, o tan sólo si permanece en silencio, esperando que la otra persona continúe con su relato. Luego de un tiempo, los entrevistadores sensibles comienzan a sentirse incómodos con la idea de que para tratar a alguien como a un igual emocional se debe mantener con él una relación recíproca, revelándole algún dato como forma de reacción frente a aquello que la persona nos muestra. Y en este punto los entrevistadores se encuentran en la senda que discurre desde una idea de intimidad basada en un trueque hacia una intimidad más auténtica. En ella, los límites del yo no están aislados sino que pueden estimular efectivamente la comunicación con los demás.

Los entrevistadores reciben sus nociones iniciales de intimidad como un trueque a partir de los supuestos que rigen a la gran sociedad. Si las personas se hallan tan próximas entre ellas hasta el punto de que se conocen realmente, entonces el conocimiento interpersonal se transforma en una cuestión de revelación recíproca. Cuando dos personas se encuentran al margen de estas revelaciones, y el mercado de intercambio ha tocado a su fin, la relación concluye inmediatamente. Se agota porque «ya no hay nada que decir», cada persona «da por supuesta» a la otra. El aburrimiento es la consecuencia lógica de la intimidad concebida como una relación de trueque. Esta debilitación complementa perfectamente la convicción narcisista de que todas las gratificaciones que uno recibe en un momento determinado no son todas las que podría recibir o, a la inversa, de que uno no está sintiendo lo bastante como para que la relación sea «real».

El narcisismo y el trueque de autorrevelaciones estructuran las condiciones bajo las cuales la expresión de sentimiento en circunstancias íntimas se vuelve destructiva. Hay una búsqueda incesante de gratificación y al mismo tiempo el yo no puede permitir que la gratificación tenga lugar. Alguna medida del poder de este lenguaje del yo puede ser vislumbrada en el código verbal utilizado actualmente para medir la «autenticidad» de las

relaciones o de otras personas. Nos referimos a si podemos «relacionarnos» personalmente con otras personas o acontecimientos y si en esa relación las personas están «abiertas» unas a otras. La primera es una palabra encubierta para medir al otro en función de un espejo de autointerés, y la segunda es una cubierta para medir la interacción social en función del trueque de confesión.

La familia burguesa del siglo XIX procuró preservar alguna diferencia entre el sentido de la realidad privada y las características totalmente distintas que presentaba el mundo público fuera del hogar. La línea entre ellos era confusa, a menudo violada, sumida en la esfera erótica como consecuencia del temor, pero al menos se había hecho un intento para mantener la separación y la complejidad de los diferentes dominios de la realidad social. Había una cualidad inherente a la vida burguesa del siglo pasado demasiado fácil de olvidar: su *dignidad* esencial. Se hizo un esfuerzo, enfermizo y destinado al colapso, por establecer diferencias entre los dominios de la experiencia y, de este modo, arrancar alguna forma válida fuera de una sociedad de tremendo desorden y aspereza. Marx percibió esa dignidad no menos de lo que lo hizo Weber; las primeras novelas de Thomas Mann son celebraciones a esa dignidad en la misma medida que constituyen un análisis de su inevitable desintegración.

Si el encierro en cuestiones del yo se ha producido incluso cuando las personas continuaban desarrollando una vida activa con otras personas a las que nunca podrían llegar a conocer, a nivel de la política y de las grandes burocracias, podríamos concluir acertadamente que las dimensiones del problema se sustentan en la importancia creciente de la psicología en la vida burguesa. Este problema psicológico podría interpretarse como divorciado de los problemas sociológicos de participación y acción grupal. Pero, de hecho, se ha producido una transacción. En la medida en que aumenta el interés por las cuestiones de la personalidad (egoísmo), la participación con desconocidos en procura de fines sociales ha disminuido; o esa participación es falseada por la cuestión psicológica. En los grupos comunitarios, por ejemplo, se experimenta la necesidad de conocer al otro como persona a fin de actuar en forma conjunta: luego se ven atrapados por procesos paralizantes de ese deseo de mostrarse como personas y pierden gradualmente la primitiva intención de actuar juntos.

Este deseo de revelar la propia personalidad a nivel de las relaciones sociales, y de medir la propia acción social en función de aquello que se evidencia en las personalidades de los demás, puede ser clasificado de dos maneras. En primer lugar, se trata de un deseo de autenticarse como un actor social a través de la manifestación de las cualidades personales. Lo que hace que una actuación sea buena (o sea, auténtica) es el carácter de aquellos que se ven comprometidos en ella y no la actuación en sí misma.

Cuando a una persona se la juzga auténtica, o cuando la sociedad en su totalidad es descrita como promotora de los problemas de la autenticidad humana, el lenguaje revela un modo en el cual la acción social es devaluada en el proceso de establecer una mayor consistencia en los problemas psicológicos. Como una cuestión de sentido común, sabemos que hombres buenos ejecutan malas acciones, pero este lenguaje de autenticidad hace que se torne difícil emplear el sentido común.

El deseo de autenticarse uno mismo, a nuestros motivos y nuestros sentimientos es, en segunda instancia, una forma de puritanismo. Debido a toda la liberación de nuestra sexualidad, nos encontramos dentro de la misma órbita de autojustificación que definió al mundo puritano. Y esto es así por una razón especial. Los sentimientos narcisistas a menudo se enfocan a sí mismos sobre cuestiones obsesivas acerca de si soy lo bastante bueno, o competente, y situaciones similares. Cuando una sociedad moviliza estos sentimientos, cuando reduce el carácter objetivo de la acción y aumenta la importancia de los estados sentimentales subjetivos de los actores, estos problemas de autojustificación accederán a un primer plano a través de un «acto simbólico». La transacción que ahora se produce entre el interés público y el privado, merced a la movilización de estas obsesivas cuestiones acerca de la legitimidad del yo, ha reavivado los elementos más corrosivos de la ética protestante dentro de una cultura que ya no es religiosa ni está convencida de que la riqueza material sea una forma de capital moral.

La transacción entre la mayor absorción psíquica y la menor participación social puede ser fácilmente confundida como una consecuencia psicológica en sí misma. Podría afirmarse que las partes están perdiendo el «deseo». Estas palabras, como puros estados psicológicos, inducen a error porque no explican cómo podría una sociedad completa perder su voluntad o cambiar sus deseos. Engañan aún más al sugerir una solución terapéutica, sacar a la gente fuera de esta autoabsorción, como si el medio ambiente que ha desgastado su deseo social y transformado sus deseos pudiera, repentinamente, recibir con los brazos abiertos a estos individuos alterados.

El espacio público muerto

La visión íntima se induce en proporción al abandono que sufre el dominio público vacío. En un nivel más físico, el medio impulsa a la gente a concebir el dominio público como carente de sentido. Esto ocurre con la organización del espacio en las ciudades. Los arquitectos que proyectan rascacielos y otras grandes construcciones de poblada densidad, se encuentran entre los pocos profesionales que están obligados a trabajar con ideas con-

temporáneas acerca de la vida pública, y por cierto están entre los pocos profesionales que de la necesidad expresan códigos y hacen que éstos sean manifiestos a los demás.

Uno de los primeros rascacielos que la International School construyó después de la Segunda Guerra Mundial fue la Lever House de Gordon Bunshaft en Park Avenue, Nueva York. La planta baja de la Lever House es una plaza al aire libre, un patio con una torre que se eleva en la parte norte y, a una planta sobre el nivel del suelo, hay una estructura de poca altura rodeando las otras tres secciones. Sin embargo, uno pasa desde la calle por debajo de esta baja herradura para entrar al patio; el propio nivel de la calle es un espacio muerto. No hay actividad ni diversidad en la planta baja, es solamente un medio de acceder al interior. La forma de este rascacielos International prototipo está de punta con su función, ya que una minúscula plaza pública revivificada es enunciada sólo formalmente, pero la función destruye la naturaleza de una plaza pública, que es la de combinar gentes y actividades diversas.

Esta contradicción es parte de una controversia aún mayor. La International School fue destinada para una nueva concepción de visibilidad en la construcción de grandes edificios. Los muros casi íntegramente de cristal, enmarcados con soportes de acero delgado, permitían que el interior y el exterior de un edificio se desvaneciesen hasta el mínimo grado de diferenciación. Esta tecnología permite la realización de aquello que S. Giedion denomina el ideal del muro permeable, lo fundamental en visibilidad. Pero estos muros constituyen también barreras herméticas. La Lever House fue la precursora de un concepto de diseño en el cual el muro, aunque permeable, aísla también de la vida de la calle las actividades que se desarrollan en el interior del edificio. En este concepto de diseño se combinan la estética de la visibilidad y el aislamiento social.

La paradoja del aislamiento en medio de la visibilidad no es privativa de Nueva York, ni tampoco los especiales problemas del crimen en esa ciudad representan una explicación suficiente sobre la muerte del espacio público en dicho diseño. En el Brunswick Centre construido en el sector de Bloomsbury, en Londres, y en el complejo de oficinas del Centro de la Defensa erigido en los límites de París, se presenta la misma paradoja y da como resultado la misma área pública muerta.

En el Brunswick Centre, dos enormes complejos de apartamentos se elevan desde una sección central de hormigón; la construcción de los apartamentos está escalonada piso tras piso, de modo que cada complejo parece una ciudad babilónica elevada y asentada sobre una colina. Las terrazas de los apartamentos del Brunswick Centre están cubiertas por cristal en su mayor parte; por lo tanto, el morador del apartamento dispone de una pared de invernáculo que permite la entrada de gran cantidad de

luz y que anula la barrera entre el interior y el exterior. Esta permeabilidad entre la casa y el exterior es curiosamente abstracta; se tiene una agradable sensación de cielo, pero los edificios se encuentran tan esquinados que no tienen ninguna relación con, ni vista hacia, los edificios que rodean Bloomsbury. Por cierto, el extremo posterior de uno de los bloques de apartamentos, revestido de sólido hormigón, mira hacia una de las plazas más hermosas de todo Londres, o más bien la ignora. El edificio está ubicado como si pudiese estar en cualquier lugar, lo que significa que los diseñadores no tenían idea de su localización en un lugar concreto y mucho menos en un medio extraordinario urbano.

La lección real del Brunswick Centre está contenida en su sección central. Existen aquí unos pocos negocios y vastas áreas de espacio vacío. He aquí un área de paso, no para ser utilizada; sentarse en uno de los pocos bancos de hormigón durante todo el tiempo que uno desee es llegar a sentirse profundamente incómodo, como si uno estuviese en exhibición en un enorme vestíbulo vacío. En efecto, la zona «pública» del Centre se encuentra resguardada de las principales calles contiguas a Bloomsbury por dos enormes rampas con cercas en los costados. La zona central propiamente dicha está elevada varios pies sobre el nivel de la calle. Nuevamente todo ha sido concebido para aislar el área pública del Brunswick Centre de cualquier incursión accidental desde la calle, o del simple vagabundeo, del mismo modo que el emplazamiento de los dos bloques de apartamentos aísla efectivamente de la calle, la zona central y la plaza, a aquellos que los habitan. El planteamiento visual producido por el detalle del muro de invernáculo se basa en que el interior y el exterior de una vivienda no presentan diferenciación alguna; el planteo social representado por la zona central, la localización del complejo y las rampas significa que una inmensa barrera separa en el Brunswick Centre el «interior» del «exterior».

La eliminación del espacio público viviente está relacionada con una idea aún más perversa: la de volver al espacio contingente para el movimiento. En el Centro de Defensa, así como en la Lever House y el Brunswick Centre, el espacio público es un área de paso, no de permanencia. En el Centro de Defensa, los terrenos que circundan las torres de oficinas que integran el complejo contienen unos pocos almacenes, pero el propósito concreto es el de que sirvan como un área de paso para trasladarse desde el automóvil o el bus hasta los edificios. Existe una pequeña evidencia de que los proyectistas del Centro de Defensa concibieran este espacio para que tuviera cualquier valor intrínseco, para que las gentes de los distintos bloques de apartamentos pudieran desear quedarse allí. El terreno, según las palabras de uno de los proyectistas, es «el nexo-soporte-salida-tráfico para la totalidad vertical». En otras palabras, esto significa que el espa-

cio público se ha transformado en un derivado del movimiento.

La idea del espacio como derivado del movimiento parangona exactamente las relaciones de espacio a movimiento producidas por los automóviles particulares. Uno no utiliza el coche propio para visitar la ciudad; el automóvil no es un vehículo para turismo o, mejor dicho, no es utilizado como tal, excepto en aquellos adolescentes que lo utilizan subrepticiamente. En cambio, el automóvil otorga libertad de movimiento; uno puede viajar sin preocuparse por paradas formales como ocurre en el metro, sin cambiar el modo de locomoción desde un bus, el metro o el ferrocarril aéreo al movimiento pedestre, cuando se efectúa un viaje desde el lugar A al lugar B. En la ciudad, la calle adquiere entonces una función particular, la de permitir el movimiento; si ella regula demasiado el movimiento, con semáforos, calles de una sola dirección, etcétera, los automovilistas se vuelven nerviosos o violentos.

Actualmente disfrutamos de una facilidad de movimiento desconocida para cualquier otra civilización urbana precedente y, sin embargo, este movimiento se ha transformado en el mayor portador de ansiedad de las actividades cotidianas. La ansiedad proviene del hecho de tomar al movimiento incontrolado como un derecho absoluto del individuo. El automóvil particular es el instrumento lógico para ejercer ese derecho, y su efecto sobre el espacio público, especialmente sobre el espacio de las calles urbanas, es que el espacio se vuelve insignificante o incluso irritante a menos que pueda subordinarse al movimiento libre. La tecnología del movimiento moderno reemplaza el hecho de estar en la calle por un deseo de anular las represiones de la geografía.

Esta situación hace que el concepto de diseño del Centro de Defensa o de una Lever House se una a la tecnología del transporte. En ambos, en tanto el espacio público se transforma en una función de movimiento, pierde cualquier significado experimental independiente.

Hasta este punto el «aislamiento» ha sido utilizado en dos sentidos. Primero, significa que los habitantes o trabajadores de una estructura urbana densamente poblada se ven inhibidos para sentir cualquier relación con el medio en el cual se emplaza la estructura. Segundo, que en la medida en que uno pueda aislarse en un automóvil particular para disponer de libertad de movimiento, deja de creer que el medio pueda tener algún significado, salvo como una forma de lograr el objetivo del movimiento propio. Existe un tercer sentido de aislamiento social en espacios públicos, aún más brutal, y es el que se refiere al aislamiento directamente producido por la visibilidad que los demás tienen de uno.

La idea de diseño del muro permeable es aplicada por muchos arquitectos dentro de sus edificios, como así también en el

exterior de los mismos. Las barreras visuales desaparecen merced a la supresión de los muros de las oficinas, de manera que todas las plantas se transformen en un vasto espacio abierto, o sobre ese perímetro habrá un grupo de oficinas privadas con una amplia zona abierta en su interior. Esta destrucción de los muros, según se apresuran a decir los proyectistas de oficinas, incrementa la eficiencia en el trabajo porque cuando las personas se encuentran todo el día expuestas a la mirada de los demás son menos propensas a la murmuración y a la charla y se muestran más dispuestas a mantenerse dentro de sus límites. Cuando cada uno tiene al otro bajo vigilancia, la sociabilidad decrece y el silencio constituye la única forma de protección. El proyecto de oficinas de planta abierta lleva a su mayor expresión la paradoja de visibilidad y aislamiento, una paradoja que también puede sustentarse en sentido contrario. Las gentes son más sociables cuanto más barreras tangibles tengan entre ellas, así como necesitan lugares públicos específicos cuyo único propósito es el de reunirlas. Expliquémoslo de otra manera: los seres humanos necesitan mantener cierta distancia con respecto a la observación íntima de los demás a fin de sentirse sociables. Si se incrementa el contacto íntimo se disminuye la sociabilidad. He aquí la lógica de una forma de eficiencia burocrática.

El espacio público muerto es una razón, la más concreta, para que las gentes busquen en el terreno íntimo lo que se les ha negado en un plano ajeno. El aislamiento en medio de la visibilidad pública y la enfatización de las transacciones psicológicas se complementan mutuamente. Hasta el extremo, por ejemplo, de que una persona siente que debe protegerse, mediante el aislamiento silencioso, de la vigilancia que los demás ejercen sobre ella en el dominio público, y lo compensa descubriéndose ante aquéllos con los que quiere establecer contacto. La relación complementaria existe porque aquí se dan dos expresiones de una única, general transformación de las relaciones sociales. En ocasiones he pensado en esta situación complementaria en función de las máscaras del yo que crean los modos y los rituales de la cortesía. Estas máscaras han dejado de tener importancia en las situaciones impersonales o parecen ser privativas de los snobs; en relaciones más estrechas, aparentan formar parte del camino que conduce al conocimiento del otro. Y me pregunto si en realidad este desprecio por las máscaras rituales de la sociabilidad no nos ha vuelto culturalmente más primitivos que la tribu más simple de cazadores y agricultores.

Una relación entre el modo como consideran las gentes sus amoríos y aquello que experimentan en la calle puede parecer forzada. E incluso si se concede la existencia de dichas conexiones entre los modos de la vida personal y la pública, se podría objetar razonablemente que tienen raíces históricas poco profundas. La generación nacida después de la Segunda Guerra

Mundial fue la que se volcó hacia lo interior cuando se sintió liberada de las represiones sexuales; es en esta misma generación donde se ha producido la mayor destrucción física del dominio público. Sin embargo, la tesis de este libro se refiere a que estos signos altisonantes acerca de una vida personal desequilibrada y de una vida pública vacía han estado en formación durante largo tiempo. Son los resultados de un cambio que comenzó con la decadencia del *ancien régime* y con la formación de una cultura capitalista, nueva, secular y urbana.

Los cambios en el dominio público

La historia de las palabras «público» y «privado» constituye una llave para la comprensión de este cambio básico en los términos de la cultura occidental. Los primeros usos registrados de la palabra «público» en inglés identifican lo «público» con el bien común en sociedad. En 1470, por ejemplo, Malory hablaba del «emperador Lucio... dictador o administrador de la voluntad pública de Roma». Alrededor de 70 años más tarde, se le agregó un sentido de «público» a aquello que es manifiesto y abierto a la observación general. Hall escribió en su *Crónica* de 1542: «Su rencor interno no podía contenerse sino que debía vocearse en lugares públicos y también privados.» «Privado» se utilizaba aquí para significar privilegiado, a un alto nivel de gobierno. A fines del siglo XVII, la oposición entre «público» y «privado» fue menos clara que la forma en que se utilizan los términos en la actualidad. «Público» significa abierto a la consideración de cualquiera, mientras que «privado» significa una región de la vida amparada y definida por la familia y los amigos. Por lo tanto, Steele, en una edición del *Tatler* en 1709, escribía: «Estos efectos... sobre las acciones públicas y privadas de los hombres», y Butler en los *Sermons* (1726): «Todo hombre debe ser considerado según dos capacidades, la privada y la pública.» Salir «en público» (Swift) es una frase basada en una sociedad concebida en función de esta geografía. Actualmente, no están enteramente perdidos los antiguos sentidos en inglés, pero su uso en el siglo XVIII estableció los términos modernos de referencia.

Los significados otorgados a *le public* en francés muestran una situación similar. El uso renacentista de la palabra fue empleado en función del bien común y del cuerpo político; paulatinamente, *le public* se transformó también en una región especial de la sociabilidad. En una oportunidad, Erich Auerbach realizó un estudio exhaustivo de esta definición moderna de «el público», apareciendo por primera vez en Francia hacia la mitad del siglo XVII, refiriéndose al público que constituía la audiencia de las obras de teatro. En tiempos de Luis XIV, al público de teatro se le denominó mediante la expresión *la cour et la ville*, la corte y la ciudad. Auerbach descubrió que en realidad este público teatral consistía en un grupo minoritario, ún hallazgo obvio en función de la vida cortesana pero no tan obvio según la vida urbana. En el París del siglo XVII, *la ville* era un grupo muy pequeño cuyos orígenes eran mercantilistas y no aristocráticos, pero cuyos modales estaban dirigidos a oscurecer esta circunstancia, no sólo por razones de humillación, sino para facilitar los intercambios con la corte.

Al comenzar el siglo XVIII, el sentido de quién era «el público» y dónde se encontraba uno cuando estaba en público, se volvió más amplio, tanto en París como en Londres. La burguesía se interesó menos por ocultar sus orígenes sociales; las ciudades que habitaba se transformaban en un mundo en el cual comenzaban a relacionarse grupos muy diferentes de la sociedad. En consecuencia, para la época en la que la palabra «público» había adquirido su significado actual, no aludía solamente a una región de la vida social localizada al margen del dominio de la familia y los amigos íntimos, sino que aludía también a que este dominio público de conocidos y extraños incluía una diversidad de personas relativamente amplia.

Existe una palabra asociada lógicamente a un público urbano multiforme: es la palabra «cosmopolita». Un cosmopolita según el uso francés registrado en el año 1738, es un hombre que se mueve cómodamente en la diversidad se encuentra cómodo en situaciones que no tienen ningún vínculo o paralelo con aquello que le es familiar. El mismo sentido de la palabra apareció en el idioma inglés antes que en francés, pero no fue muy empleado hasta el siglo XVIII. En vista de los nuevos términos empleados para referirse al hecho de estar en público, el cosmopolita se constituyó en el hombre público perfecto. Un uso temprano de la palabra en inglés anunció el sentido común de la misma en la sociedad burguesa del siglo XVIII. En una de sus *Cartas* (1645), Howell escribió: «He llegado al mundo revolcándome, un puro segundón, un verdadero Cosmopolita, que no ha nacido para tierra, arriendo, casa u oficina.» Sin haber heredado riquezas o una obligación feudal, el cosmopolita debe hacer de la necesidad su camino en el mundo, cualquiera sea el placer que disfrute en él.

Por lo tanto, «público» viene a significar una vida que transcurre fuera de la vida de la familia y de los amigos cercanos. En la región pública, los grupos sociales complejos, distintos, habrían de llegar a un contacto indefectible. La ciudad capital constituía el foco de esta vida pública.

Estos cambios en el idioma fueron correlativos a condiciones de la conducta y de los términos de la creencia en las ciudades cosmopolitas. Cuando las ciudades crecieron, y desarrollaron sistemas de sociabilidad independientes del control real directo, crecieron también aquellos lugares donde los extraños podían llegar

a relacionarse en forma regular. Esta fue la era de la construcción de parques urbanos masivos, de los primeros intentos de hacer que las calles se adaptaran al propósito específico de los paseos como una forma de relajamiento. Fue la era en la cual los salones de café, luego las cafeterías y las posadas se transformaron en centros sociales; en la que el teatro y la ópera se abrieron al gran público merced a la venta libre de entradas, a diferencia de la antigua práctica en la que patronos aristocráticos distribuían los lugares. Las diversiones urbanas se difundieron fuera de un pequeño círculo de minorías y hacia un espectro más amplio de la sociedad, de modo que incluso las clases trabajadoras comenzaron a adoptar algunos de los hábitos de sociabilidad, como los paseos por los parques, que constituían al principio un lugar exclusivo de la minoría, caminando por sus jardines privados o «entregando» una noche al teatro.

En el dominio de la necesidad como en aquel del ocio, se desarrollaron pautas de interacción social que se acomodaban al intercambio entre los extraños y no dependían de determinados privilegios feudales o de un control monopólico establecido por decreto real. El mercado urbano del siglo XVIII era diferente de sus predecesores medievales o renacentistas; era internamente competitivo, aquellos que vendían en él se disputaban la atención de un grupo de compradores variable y totalmente desconocido. Cuando la economía y las modalidades de crédito se expandieron, la contabilidad y la inversión se volvieron más racionalizadas, los negocios se llevaron a cabo en oficinas y almacenes y sobre una base crecientemente impersonal. Por supuesto sería un error el concebir a la economía o a la sociabilidad de estas ciudades en expansión como reemplazando súbitamente a las antiguas modalidades de negocio y placer. En cambio, se yuxtapusieron modos de obligación personal aún vigentes con nuevos modos de interacción adaptados a una vida que transcurría entre extraños y bajo las condiciones de una expansión empresarial pobremente regulada.

Tampoco sería correcto imaginar que el falsear un vínculo social adaptado a una ciudad en expansión, y a una clase burguesa diseminada, fuese inofensivo o justo. Las gentes trataban ansiosamente de crear modos de expresión, e incluso de vestir, que ordenarían la nueva situación urbana y buscaban también delimitar esta vida con respecto al dominio privado de la familia y los amigos. Con frecuencia, y en su búsqueda de principios de orden público, recurrieron a modos de lenguaje, vestimenta o interacción adaptados lógicamente a una era que estaba desapareciendo y trataron de forzar la significación de estos modos bajo condiciones nuevas y opuestas. En el curso de este proceso muchas de las iniquidades de la sociedad medieval, trasplantadas ahora a terreno ajeno, se volvieron dolorosas y opresivas. No hay necesidad de novelar la vida pública de las ciudades cosmopolitas del *ancien régime* para poder comprenderla; el intento

de crear repentinamente un orden social en medio de condiciones sociales caóticas y confusas llevó a las contradicciones del *ancien régime* a un punto de crisis y creó las condiciones positivas para un grupo cuya vida aún debía ser entendida.

Tanto en conducta como en creencia los habitantes de las capitales del siglo XVIII intentaron definir lo que era y lo que no era la vida pública. La línea trazada entre lo público y lo privado era aquella sobre la cual los reclamos de la civilidad, compendiados por la conducta pública, cosmopolita, estaban equilibrados con los reclamos de la naturaleza, compendiados por la familia. Ellos vieron a estos reclamos en conflicto, y la complejidad de su visión se basa en que rehusaron preferir a uno sobre el otro, manteniendo a los dos en estado de equilibrio. A mediados del siglo XVIII, el comportarse con los extraños de una manera emocionalmente satisfactoria y permanecer, sin embargo, apartado de ellos fue visto como el medio por el cual el animal humano se transformó en el ser social. A su vez, las capacidades para la paternidad y la amistad profunda fueron consideradas como potencialidades naturales más que como creaciones humanas. Mientras el hombre *se hacía* a sí mismo en público, *realizaba* su naturaleza en el dominio privado, sobre todo en sus experiencias dentro del núcleo familiar. Las tensiones que se produjeron entre los reclamos de la civilidad y los derechos de la naturaleza, representados por la división entre la vida pública y privada en el centro cosmopolita, no sólo difundieron la elevada cultura de la época, sino que la extendieron hacia dominios más mundanos. Estas tensiones aparecieron en los manuales destinados a la crianza de los niños, en los opúsculos sobre la obligación moral y en las creencias de sentido común sobre los derechos del hombre. En forma conjunta, lo público y lo privado crearon aquello que hoy podría denominarse como un «universo» de relaciones sociales.

La lucha por el orden público en la ciudad del siglo XVIII y la tensión entre los reclamos de la vida pública y privada, constituyeron los términos de una cultura coherente, a pesar de que hubo excepciones, desviaciones y modos alternativos como los hay en cualquier período.

Pero sí existió un equilibrio de la geografía pública y privada en tiempos de la Ilustración, y en el se destaca el cambio fundamental en las ideas de público y privado que reforzaron las grandes revoluciones a últimos del siglo y la aparición de un capitalismo industrial nacional en los tiempos más modernos.

Tres fuerzas estaban al servicio de este cambio. Existía, en primer lugar, una doble relación mantenida en el siglo XIX por el capitalismo industrial con la vida pública en la gran ciudad; en segundo lugar, una reformulación del secularismo originado en el siglo XIX y que afectaba el modo en que la gente interpretaba lo extraño y lo desconocido; y, en tercer lugar, una fuerza,

que se transformó en debilidad, erigida dentro de la estructura de la vida pública en el *àncien régime*. Esta fuerza significó que la vida pública no sufriera una muerte instantánea bajo el peso del cataclismo político y social a últimos del siglo XVIII. La geografía pública se prolongó dentro del siglo XIX, aparentemente intacta, y cambiando, de hecho, desde su interior. Esta herencia conmovió a las nuevas fuerzas del secularismo y del capitalismo tanto como habían estado trabajando sobre ello. La transformación de la vida pública puede verse como un paralelo con el colapso que les sobreviene a los atletas que han sido especialmente fuertes, de modo tal que sobreviven más allá de la juventud con poderes aparentemente intactos y que manifiestan en forma súbita la decadencia que ha estado desgastando continuamente sus cuerpos desde el interior. Debido a esta forma peculiar de supervivencia, los signos del publicismo del *ancien régime* no se encuentran tan lejos de la vida moderna como podría haberse imaginado en un principio.

En primera instancia, la doble relación del capitalismo industrial y la cultura pública urbana se basan en las presiones de la privatización que el capitalismo produjo en la sociedad burguesa del siglo XIX. En segunda instancia, en la «mistificación» de la vida material en público, especialmente en cuestión de vestimentas, ocasionada por la producción y distribución masivas.

Los traumas del capitalismo del siglo XIX llevaron a aquellos que tenían los medios a tratar de protegerse de cualquier forma posible frente a los choques de un orden económico que no entendían ni los vencedores ni sus víctimas. Paulatinamente se desgastó la voluntad de controlar y dar forma al orden público y las gentes se dedicaron a protegerse de él. La familia se transformó en una de estas defensas. Durante el siglo XIX, la familia dejó de ser, en forma cada vez más creciente, el centro de una región particular, no pública, y pasó a representar un refugio idealizado, un mundo en sí mismo, con un valor moral más alto que el dominio público. Se idealizó la familia burguesa como una vida donde el orden y la autoridad no eran desafiados, la seguridad de la existencia material podía ser una concomitante del amor marital real y donde las transacciones entre los miembros de la familia no tendrían que tolerar el juicio exterior. Cuando la familia se transformó en un refugio frente a los terrores de la sociedad, también se volvió paulatinamente un patrón moral para medir el dominio público de la ciudad capital. Utilizando las relaciones familiares como un modelo, las gentes percibieron el dominio público no como a un grupo limitado de relaciones sociales, como había ocurrido en la Ilustración, sino que, por el contrario, consideraron a la vida pública como moralmente inferior. Intimidad y estabilidad parecían estar unidas en la familia; junto a este orden ideal, la legitimidad del orden público fue puesta en entredicho.

El capitalismo industrial estuvo trabajando del mismo modo y directamente sobre la vida material del propio dominio público. Por ejemplo, la producción masiva de vestimentas, y el uso por parte de sastres particulares o costureras de modelos de producción masiva, significó que muchos segmentos diferentes del público cosmopolita comenzaran a adquirir en gran escala una apariencia semejante, que los rasgos públicos perdiesen sus formas distintivas. Sin embargo, virtualmente nadie creía que la sociedad se estuviese volviendo homogénea; la máquina significó que las diferencias sociales, diferencias importantes, necesarias para saber si uno iba a sobrevivir en un medio de extraños en rápida expansión, se volvían ocultas y los extraños un misterio más huraño. La producción mecánica de una amplia variedad de bienes, vendidos por vez primera en un medio masivamente mercantilizado, el gran almacén, tuvo éxito con el público no merced a anuncios de su utilidad o de precios económicos, sino más bien a través de capitalizar su mistificación. Así como se volvieron más uniformes, los bienes físicos fueron dotados de cualidades humanas en los anuncios publicitarios, haciéndolos aparecer como misterios inasequibles que debían ser poseídos para poder comprenderlos. Marx lo llamó «fetichismo del artículo de consumo»; y fue sólo uno de entre los muchos que se sintieron sacudidos por la confluencia de la producción masiva, la homogeneidad de la apariencia y, además, por la inversión en cosas materiales de atributos o asociaciones de personalidad privada.

Por lo tanto, la interacción del capitalismo y la geografía pública se dirigía en dos direcciones: una era el retiro del dominio público dentro de la familia, la otra representaba una nueva confusión acerca de los elementos materiales de la apariencia pública, una confusión que, sin embargo, podía convertirse en un beneficio. En consecuencia, se podría tentar la conclusión de que el capitalismo industrial sólo fue la causa de que el dominio público perdiera legitimidad y coherencia, pero la conclusión sería inadmisible aun en sus propios términos. Después de todo, ¿qué fue lo que impulsó a la gente a creer que estos bienes físicos, tan uniformes, podían tener asociaciones psicológicas? ¿Por qué creer en una cosa como si fuese humana? El hecho de que esta creencia fuese beneficiosa para unos pocos no explica por qué debía ser sustentada por una multitud.

Esta cuestión incluye la segunda fuerza heredada del *ancien régime* que cambió la vida pública, un cambio en función de la creencia acerca de la vida mundana. Esta creencia es la secularidad. En la medida en que lo secular es concebido como opuesto a lo sagrado, la palabra se vuelve unidimensional y fija. Es mejor empleada como la imaginación y los símbolos que hacen inteligibles a las personas y a las cosas en el mundo. Pienso que la siguiente definición es más correcta: la secularidad es la

convicción antes de morir de por qué las cosas son como son, una convicción que dejará de preocuparnos una vez que hayamos muerto.

Los términos seculares cambiaron drásticamente del siglo XVIII al XIX. «Las cosas y las gentes» eran comprensibles en el siglo XVIII cuando se les podía asignar un lugar en el orden de la Naturaleza. Este orden de la Naturaleza no era una cosa física, tangible, como tampoco lo era el orden siempre encapsulado por las cosas mundanas. Una planta o una pasión ocupaban un lugar en el orden de la Naturaleza, pero no la definían en miniatura y totalidad. Por lo tanto, el orden de la Naturaleza era una idea secular acerca de lo trascendental. Esta idea no sólo permitió los escritos de científicos e intelectuales, sino que penetró en los asuntos cotidianos en la forma de actitudes dirigidas a la disciplina de los niños o a la moralidad de los asuntos extramatrimoniales.

El secularismo que hizo su aparición en el siglo XIX era de una especie totalmente antitética. Se basaba en un código de lo inmanente más que de lo trascendente. Sensación inmediata, hecho inmediato, sentimiento inmediato, no debían ser ya incluidos dentro de un esquema preexistente para ser comprendidos. Lo inmanente, el instante, el hecho, constituían una realidad en sí misma y de sí misma. Los hechos eran más verosímiles que el sistema o, mejor aún, el conjunto lógico de hechos se transformó en sistema; en el siglo XVIII, el orden de la Naturaleza en el cual los fenómenos ocupaban un lugar pero en el que la Naturaleza trascendía a los fenómenos fue, en consecuencia, abandonado. Esta nueva medida de aquello que podía servir como elemento para la creencia rigió la psicología tanto como lo hizo con el estudio de los objetos físicos. En 1870 parecía plausible estudiar «una emoción» como poseedora de un significado autosuficiente, si uno era capaz de descubrir todas las circunstancias concretas en las que aparecía «la emoción» y aquellos signos tangibles a través de los cuales la emoción se hacía manifiesta. Por lo tanto, no podían excluirse *a priori* como irrelevantes ni los signos ni las circunstancias. En un mundo donde la inmanencia constituye el principio de conocimiento secular, todo importa porque todo podría importar.

Esta reestructuración del código del conocimiento secular tuvo un efecto radical sobre la vida pública. Significó que las apariencias en público, no importa cuán mistificadas, todavía debían ser tomadas con seriedad, porque podían representar indicios de la persona oculta tras la máscara. Cualquier apariencia que tuviese una persona era real, en alguna medida, porque era tangible; además, si esa apariencia era un misterio, razón de más para tomarla seriamente: ¿sobre qué fundamentos, *a priori*, podía uno olvidarlo o discriminarlo? Cuando una sociedad se dedica al principio de las cosas que tienen un significado en sí mismas,

introduce, por lo tanto, un elemento de profunda duda dentro de su aparato cognoscitivo, ya que cualquier ejercicio de discriminación podría ser un error. En consecuencia, surgió una de las mayores y más enriquecedoras contradicciones del siglo XIX: aun cuando la gente deseaba huir, encerrarse en un dominio privado, moralmente superior, temía que la clasificación arbitraria de sus experiencias en, digamos, dimensiones públicas y privadas pudiera representar una ceguera autoinfligida.

En este nuevo orden secular, el fantasear que los objetos físicos tenían dimensiones psicológicas se transformó en un hecho lógico. Cuando la creencia fue gobernada por el principio de inmanencia desaparecieron las distinciones entre perceptor y percibido, dentro y fuera, sujeto y objeto. Si potencialmente todo cuenta, ¿cómo hago para trazar un límite entre aquello que se relaciona con mis necesidades personales y lo que es impersonal, no relacionado con el dominio inmediato de mi experiencia? Todo puede tener importancia, nada puede tener importancia, pero ¿cómo saberlo? En consecuencia, no debo establecer ninguna distinción entre categorías de objetos y sensaciones porque al diferenciarlas puedo estar creando una falsa barrera. La celebración de la objetividad y el compromiso pertinaz de un hecho tan prominente hace un siglo, todo en nombre de la Ciencia, ¿era acaso una preparación inconsciente de la era presente de subjetividad radical?

Si el impacto del capitalismo industrial iba a desgastar el sentido de la vida pública como una esfera moralmente legítima, el impacto de la nueva secularidad desgastaría esta esfera por un camino contrario, planteando a la humanidad el aforismo de que no puede excluirse *a priori* del dominio de la vida privada de una persona nada que produzca sensación, perplejidad o simple atención, o ser despojado de alguna cualidad psicológica importante a descubrir. Sin embargo, el capitalismo y el secularismo en forma conjunta aún proveen sólo una visión incompleta de aquellos agentes del desorden que trabajaban en el dominio público, o al menos una visión distorsionada. Ya que la suma de estas dos fuerzas habría producido un completo desastre social y cognitivo. Todos los habituales clisés catastróficos, alienación, disociación, etcétera, tendrían que ser echados a rodar. Realmente, si en este punto se detuviera la historia acerca de cómo fue hecha pedazos una dimensión pública, podríamos esperar que se hubiesen producido cataclismos masivos, tormentas políticas y furores igualmente apasionados entre la burguesía, aunque diferentes en esencia a aquellos que los socialistas esperaban que apareciesen entre el proletariado urbano del siglo XIX.

La misma expansión de una cultura urbana establecida en el mundo de estas nuevas fuerzas económicas e ideológicas las compensó y mantuvo cierta apariencia de orden durante algún tiempo en medio de emociones muy dolorosas y contradictorias.

Los historiadores estimulan la ceguera sobre esta herencia. Cuando ellos se refieren a una revolución como si fuese una «divisoria de aguas», o al surgimiento del capitalismo industrial como a una «revolución», sugieren a menudo a la imaginación de los lectores que previamente existía una sociedad, que durante la revolución la sociedad se detuvo, y que luego una nueva sociedad cobró forma. Ésta constituye una concepción de la historia humana basada en el ciclo vital de la polilla. Lamentablemente, en ningún lugar la teoría de la crisálida de la historia humana ha prevalecido con peor efecto que en el estudio de la ciudad. Frases tales como «la revolución urbana industrial» y «la metrópolis capitalista» (empleadas por escritores de concepciones políticas opuestas) sugieren que antes del siglo XIX la ciudad era una cosa y después que el capitalismo o el modernismo hicieran su trabajo totalmente otra. El error es mayor que aquel que se refiere al fracaso en ver cómo un estilo de vida empaña a otro; es el fracaso de no comprender tanto la realidad de la supervivencia cultural como los problemas que este legado, como cualquier herencia, crea en una nueva generación.

La burguesía continuó creyendo que las gentes experimentaban «en público» sensaciones y relaciones humanas que no podían experimentarse en ningún otro ambiente o contexto social. El legado de la ciudad del *ancien régime* se vinculó de otro modo a los impulsos de privatización del capitalismo industrial. En público significaba allí donde se producía y era tolerada la violación moral; en público uno podía quebrar las leyes de la respetabilidad. Si lo privado era un refugio contra los terrores de la ciudad como totalidad, un refugio creado por medio de la idealización de la familia, uno podía escapar de las cargas de este ideal merced a una experiencia especial, uno pasaba entre los extraños o, lo que era más importante, entre personas decididas a permanecer como extrañas entre sí.

Lo público, como un dominio inmoral, significaba algo bastante diferente para hombres y mujeres. Para las mujeres representaba un lugar donde se corría el riesgo de perder la virtud, de ensuciarse, de ser arrastrada hacia «un turbulento e impetuoso remolino» (Thackeray). Lo público y la idea de desgracia estaban estrechamente conectados. Para un hombre burgués, lo público tenía un tono moral diferente. Saliendo en público, o «perdiéndose en el público» según la frase acuñada en el lenguaje habitual de hace un siglo, un hombre era capaz de despojarse de esos represivos y autoritarios caracteres de respetabilidad que se suponían estaban encarnados en su persona, como padre y marido, en el ámbito del hogar. Por lo tanto, para los hombres, la inmoralidad de la vida pública estaba unida a una tendencia a concebir la inmoralidad como una región de libertad más que de simple desgracia, como ocurría con las mujeres. Por ejemplo, en los restaurantes del siglo XIX, una mujer sola, respetable, comiendo con un grupo de hombres, incluso con su marido presente, hubiese causado una sensación pública, mientras que el hecho de que un hombre burgués comiera fuera de su casa con una mujer de condición social más baja era tácita pero estudiadamente evitado como tema de conversación entre cualesquiera de aquellos allegados a él. Por esta misma razón, en la época victoriana las relaciones extramaritales de los hombres se desarrollaban más públicamente de lo que en retrospectiva se pudiese imaginar, porque ocurrían en un espacio social que continuaba estando muy lejos de la familia; ellos estaban «fuera», en una especie de limbo moral.

Por otra parte, a mediados del siglo pasado, la experiencia obtenida en compañía de extraños vino a representar una cuestión de urgente necesidad en la formación de la personalidad. Las fuerzas personales podían no llegar a desarrollarse si uno no se exponía al contacto con los extraños: uno podía ser demasiado inexperto, demasiado ingenuo, como para sobrevivir. En los manuales de crianza de las criaturas y en las cartillas de lectura para niños en los años 1870 o 1888, encontramos una y otra vez los temas contradictorios de evitación de los peligros mundanos en compañía de extraños y la orden de aprender tan concienzudamente los peligros del mundo, que uno se vuelve lo bastante fuerte para reconocer estas tentaciones ocultas. En el *ancien régime* la experiencia pública se conectó con la formación del orden social; en el siglo pasado, la experiencia pública llegó a conectarse con la formación de la personalidad. La experiencia mundana como una obligación para el autodesarrollo apareció en los grandes monumentos de la cultura del siglo pasado, como así también en sus códigos de creencia más cotidianos; el tema se trata en la obra de Balzac *Las ilusiones perdidas*, en *Souvenirs* de Tocqueville y en los trabajos de los darwinistas sociales. Este tema penetrante, doloroso, irracional, fue el resultado de la conjunción de una creencia sobreviviente en el valor de la experiencia pública con el nuevo credo secular referido a que todas las experiencias deben tener un valor equivalente porque todas disponen de una importancia equivalente potencial en la formación del ser.

Finalmente, necesitamos preguntar qué indicios tenemos en la experiencia ordinaria de la época actual acerca de las transformaciones que se produjeron en el siglo pasado. ¿De qué manera dominan nuestras vidas fuerzas aparentemente abstractas como privatización, fetichismo del artículo de consumo o secularismo? Cuatro de estas conexiones con el pasado pueden discernirse dentro del dominio de las creencias corrientes sobre la personalidad.

En la actualidad, en el lenguaje corriente, la gente habla de hacer algo «inconscientemente» o de cometer un lapsus «inconsciente» que revela sus verdaderos sentimientos a alguna otra persona. No importa que su empleo sea vacío en un sentido estrictamente psicoanalítico. Lo que este lenguaje revela es una creencia en la revelación involuntaria de la emoción y esa creencia adquirió forma en el siglo pasado cuando se desequilibró la ponderación de la vida pública y la vida privada. A últimos del siglo pasado, la noción de la revelación involuntaria de los estados del carácter se evidenció más claramente en la floreciente práctica de la frenología —la lectura del carácter a través de la forma física de la cabeza— y de las mediciones de Bertillon en criminología, merced a las cuales los psicólogos intentaron identificar a los futuros criminales según el cráneo y otros rasgos físicos. En ambas, aquello que una persona es psicológicamente fue concebido para ser mostrado tanto física como involuntariamente; la personalidad es un estado que no se encuentra sujeto a una formación dirigida, segura. En concepciones más refinadas, como las de Darwin, los estados emocionales transitorios también eran vistos como revelaciones involuntarias; por cierto, gran parte de las primeras investigaciones psicoanalíticas se basaban en un principio derivado de Darwin: especialmente que el proceso primario podía ser estudiado en los adultos porque escapaba al control y voluntad de éstos. A un nivel más amplio, en la época victoriana la gente creía que sus vestimentas y su lenguaje revelaban su personalidad; temían que estos signos estuviesen igualmente más allá de su poder de moldearlos, pero que en cambio se harían manifiestos a los otros en involuntarias bromas del lenguaje, gestos corporales o incluso por la manera de adornarse.

El resultado fue que la línea entre el sentimiento privado y su exhibición pública pudo ser borrada más allá del poder voluntario por regularla. El límite entre público y privado ya no era el trabajo de una mano humana resuelta; en consecuencia, aun cuando la realidad separada del dominio público permaneció verosímil, su gobierno ya no presentaba las características de un acto social. Aquello que en la actualidad es denominado erróneamente como conducta «inconsciente» fue anunciado por estas ideas acerca de la revelación involuntaria del carácter en público.

El segundo indicio de la crisis del siglo XIX se encuentra en el lenguaje político corriente de nuestros días. Probablemente describamos como líder «confiable», «carismático» o «creíble» a alguien que puede hacer llamamientos a grupos cuyos intereses están unidos a sus propias convicciones, distrito electoral o ideología. En la política moderna sería suicida para un líder el insistir en: «Olvidaos acerca de mi vida privada; todo lo que vosotros necesitáis saber con respecto a mí es cuán buen legislador o ejecutivo soy y qué acción intento llevar a cabo en el ministerio.» En cambio, nos excitamos cuando un presidente francés conservador cena con una familia de la clase obrera, aun cuando haya aumentado los impuestos sobre los jornales industriales pocos días antes, o creemos que un presidente norteamericano es más «auténtico» y confiable que su infortunado predecesor porque prepara su propio desayuno. Esta «credibilidad» política representa la sobreimposición de la imaginación privada sobre la pública y nuevamente surge en el siglo pasado como resultado de las confusiones ideológicas y de conducta entre estos dos dominios.

La imaginación psicológica, como ya se ha señalado, fue sobreimpuesta sobre las cosas para su venta en público. La misma clase de proceso comenzó con la conducta de los políticos frente a las multitudes callejeras, manifestada vivamente por vez primera durante las revoluciones que tuvieron lugar en 1848. Cuando la gente observaba a alguien que actuaba en público, lo que percibía eran sus intenciones, su carácter, de modo que la verdad o lo que él decía parecía depender de la clase de persona que él fuese. Si la persona a quien se observaba en público bajo esos términos era un político, esta sobreimposición tenía un efecto profundamente antiideológico, en el sentido más puro de la palabra. ¿Cómo puede la visión de los males sociales o la visión de una sociedad mejor significar algo en sí misma y de sí misma y motivar una acción sostenida si su credibilidad depende del modo en que una audiencia simpatiza en un momento determinado con el carácter del hombre que defiende la causa? En estas condiciones, el sistema de expresión pública se transformó en un sistema de representación personal; una figura pública muestra a otros lo que siente, y es esta representación de su sentimiento lo que produce la confianza. Esta sobreimposición de lo privado sobre lo público tuvo una atracción particularmente fuerte entre las audiencias burguesas, pero sólo en la medida en que logró que otros situados más abajo en la escala social basaran su confianza en los términos de aquélla, pudo darse la dominación de clase a través de la imposición de los cánones burgueses de «respeto» por una personalidad autentica. En resumen, las ideas actuales acerca de la «autenticidad» en público tienen sus raíces en un arma antiideológica que comenzó a ser utilizada en la lucha de clases en el siglo pasado.

La tercera relación incluye a los mecanismos de defensa que la gente utilizó hace cien años contra su propia creencia en la revelación involuntaria del carácter y contra la sobreimposición de la imaginación pública y privada. Por medio de un camino accidental, estas defensas vinieron a estimular al público para

que elevara a los ejecutantes artísticos a la categoría especial de figuras públicas que actualmente disfrutan.

Si uno no puede evitar demostrar lo que siente, y si la verdad de cualquier emoción, afirmación o argumento en público depende del carácter de la persona que habla, ¿cómo pueden evitar las gentes el ser examinadas? La única defensa segura es la de tratar de impedir el sentimiento, no tener ningún sentimiento que mostrar. Actualmente, la represión de la sociedad victoriana es condenada como una mezcla de esnobismo social y temor sexual. Pero detrás de estas motivaciones había algo, si no más atractivo al menos más comprensible. En un medio donde la sensación y el sentimiento, una vez producidos, están concebidos para ser exhibidos más allá del poder de la voluntad de ocultarlos, la retirada del sentimiento es el único medio de mantener alguna medida de invulnerabilidad. Por ejemplo, las gentes trataban de ocultar sus caracteres a otras personas usando lo menos posible joyas, encajes o pasamanería inusual, de modo de no llamar la atención; ésta fue una de las razones de por qué sólo unas pocas matrices para máquinas de coser eran populares en la época, aunque técnicamente una variedad de modelos podrían haber sido fácilmente empleados en las mismas máquinas.

Al mismo tiempo que la gente buscaba aparecer tan desapercibida como fuese posible, comenzó a exigir que en el teatro las vestimentas indicaran exactamente los caracteres, historias y posiciones sociales del *dramatis personae*. En las piezas históricas ejecutadas a mediados de siglo, los actores debían representar exactamente aquello que se suponía lucían un príncipe dinamarqués o un emperador romano; en el melodrama, el vestuario y los gestos en el escenario se volvieron tan estilizados que al observar a un hombre que entraba a escena con pasos rápidos y afectados, uno podía decir instantáneamente que se trataba del villano antes de que hubiera dicho una sola palabra. Más generalmente, en un arte de representación, a diferencia de la vida, uno debía mostrarse como una persona fuertemente afirmada, personalmente dominante. El actor y el músico aparecieron en la jerarquía social mucho más allá del nivel de servilismo que habían ocupado durante el *ancien régime*. El ascenso social del ejecutante estaba basado en la manifestación de una personalidad excitante, enérgica, moralmente sospechosa, totalmente contraria al estilo de la vida burguesa corriente en la cual uno trataba de evitar ser descubierto como persona por medio de la supresión de los sentimientos.

En esta sociedad en camino de volverse íntima, donde el carácter se expresaba más allá del control de la voluntad, lo privado estaba sobreimpuesto a lo público, la paralización del sentimiento era la defensa para evitar ser descubierto por los demás, la conducta personal en público se alteró en sus términos

fundamentales. El silencio en público pasó a ser el único camino por el que uno podía experimentar la vida pública, especialmente la vida de la calle, sin sentirse abrumado. En la mitad del siglo XIX se desarrolló en París y en Londres, y desde allí en otras capitales occidentales, un modelo de conducta diferente de aquel que se conociera un siglo antes en dichas ciudades, o del que se conoce actualmente en la mayor parte del mundo no occidental. Se desarrolló la noción de que los extraños no tenían derecho a hablarse entre ellos, de que cada hombre poseía un escudo invisible como un derecho público, un derecho a que le dejasen solo. La conducta pública fue materia de observación, de participación pasiva, de cierta clase de voyeurismo. La «gastronomía del ojo» la llamó Balzac; uno está abierto a cualquier cosa, no rechaza *a priori* nada que esté a su alcance, estando satisfecho uno no necesita volverse un participante, cogido en un escenario. Este muro invisible del silencio como un derecho significaba que el conocimiento en público era una cuestión de observación de escenas, de otros hombres y mujeres, de locales. El conocimiento ya no se produciría por el intercambio social.

La paradoja de visibilidad y aislamiento, que obsesionó tanto a la vida pública moderna, se originó en el derecho al silencio en público que tomó forma en el siglo pasado. El aislamiento en medio de la visibilidad de los otros fue una consecuencia lógica de la insistencia en el derecho propio a permanecer mudo cuando uno se aventuraba en este dominio caótico y, sin embargo, todavía magnético.

Hablar del legado de la crisis de la vida pública del siglo XIX es hablar de grandes fuerzas tales como el capitalismo y el secularismo, por un lado, y aquellas otras fuerzas referidas a las cuatro condiciones psicológicas, por el otro: la revelación involuntaria del carácter, la sobreimposición de la imaginación pública y privada, la defensa a través de la retirada, y el silencio. Las obsesiones con la personalidad son intentos de solucionar por su negación estos acertijos del siglo pasado. La intimidad es un intento de resolver el problema público negando que el público existe. Como ocurre con cualquier negación, ésta sólo ha conseguido que los aspectos más destructivos del pasado estén más firmemente atrincherados. El siglo XIX aún no ha terminado.

II. Roles

La cambiante importancia entre la vida pública y privada ha concitado la atención de muchos escritores en la sociedad moderna, y también les ha confundido. Esta confusión ha sido de dos clases.

El tópico es tan vasto que es difícil darle forma. Las consecuencias implicadas son tan diversas como lo es el desgaste del espacio público en las ciudades, la conversación del discurso político en términos psicológicos, la elevación de artistas ejecutantes a una categoría especial como personalidades públicas y la designación de la propia impersonalidad como un mal moral. Como parte del mismo problema, se hace difícil discriminar qué clase de experiencia específica, qué clase de «datos» están relacionados con el tema general. El sentido común sugiere, por ejemplo, que la substitución por estancias suburbanas de las calles y plazas de la ciudad como centros sociales podría haber tenido relación con una creciente absorción en problemas del yo. Pero ¿cuál es el sentido exacto de dicha conexión, y cuáles son sus ramificaciones?

La segunda dificultad es más evasiva. A causa de toda la generalidad de estos temas, los escritores que los asumen parecen estar escribiendo sobre otro tema o al menos intentan hacerlo embebidos en la idea del desgaste del dominio público, pero que no aparece en forma inmediata como evidente en dichos términos del discurso. Ese problema reside en los términos sociales en los cuales los seres humanos son expresivos. ¿Qué condiciones sociales estimulan a las gentes a exhibir sus sentimientos a los demás de manera tal que se produzca alguna respuesta afín, alguna clase de despertar? ¿Bajo qué condiciones conectan los seres humanos sus poderes creativos para volver expresiva la experiencia ordinaria? Estos interrogantes constituyen modos de preguntar cuándo, si acaso alguna vez, apeló el ser humano naturalmente y sin agitación a las energías que hoy parecen aisladas en los muy especiales cotos del Arte. Muchas de las obras contemporáneas sobre la obsesión de la sociedad con el yo proclaman el hecho de que esta obsesión impide que las personas sean expresivas entre ellas, de que somos artistas que carecemos de un arte. Pero ¿cuál es el arte erosionado por las obsesiones íntimas?

Existe una relación entre el problema del método y el problema de la expresión abortada. La capacidad que se malgasta

en la autoabsorción es aquella que se refiere a la actuación; para ser exitosa, la actuación requiere una audiencia de extraños, pero es insignificante o incluso destructiva cuando se desarrolla entre los íntimos. La actuación en términos de maneras, convenciones y gestos rituales representa la verdadera materia prima que da forma a las relaciones públicas, y de la cual las relaciones públicas derivan sus significados emocionales. Cuanto más corroen las condiciones sociales el foro público, más se encuentran las gentes rutinariamente inhibidas de ejercer su capacidad de actuar. Los miembros de una sociedad íntima se transforman en artistas privados de un arte. Estos modos de la actuación son los «roles». Por lo tanto, un método para que el cambio entre lo público y lo privado en la cultura moderna adquiriese sentido sería el de investigar los cambios históricos en estos «roles» públicos. Ese es el método de este libro.

Debido a que actualmente el análisis social se conduce en una Babel de idiomas, podría resultar provechoso comenzar aclarando algunas de las ideas utilizadas habitualmente para describir el desequilibrio de los reclamos psicológicos y sociales en la cultura moderna. Aquellos que se han consagrado directamente a este problema se ubican en dos campos bastante diferentes. En uno se encuentran los escritores que están interesados en la condición moral de una sociedad desistiendo de la visión psicológica; en el otro se encuentran aquellos que buscan explicar los orígenes históricos de dicho cambio empleando la terminología de la tradición marxista.

Los moralistas han sido quienes se han mostrado más interesados en las cuestiones de la expresión humana que surgieron merced a este desequilibrio histórico; sus intereses, sin embargo, no se refieren tanto a una teoría de las potencialidades creativas de una sociedad dada, sino más bien a la paradoja específicamente moderna de que cuando las personas están interesadas en la expresión de sus propios sentimientos, no son personas muy expresivas. Esta paradoja anima trabajos tales como *The Language of Authenticity* del sociólogo alemán Theodor Adorno, los ataques a la subjetividad-como-verdad conducidos por algunos psicoanalistas franceses y, en forma más reciente y más poderosa, los últimos escritos de Lional Trilling.

Al final de su vida, Trilling estaba comenzando a escribir acerca de la creencia en un yo «ilimitado» en la cultura moderna. En el primero de estos estudios, *Sincerity and Authenticity*, Trilling se mostraba interesado por señalar los términos en los cuales la autorrevelación no representa un acto de expresión. Su investigación estaba dirigida específicamente a comprender un cambio en el idioma que corporizaba esta verdad, un cambio del idioma de la sinceridad personal empleado antes del siglo XIX a un idioma de autenticidad individual utilizado posteriormente. Por sinceridad Trilling significa la exposición en público de aquello que se siente en privado; por autenticidad quiere significar la exposición directa a otra persona de nuestros propios intentos de sentir. Los modos de autenticidad anulan las diferencias entre público y privado. La humanidad podría consistir en ocultarle a una persona los sentimientos agresivos que se experimentan hacia ella; el disfraz y la autorrepresión pueden ser moralmente expresivos: estas ideas pierden su significado bajo la égida de la autenticidad. En cambio, la autorrevelación se transforma en una medida universal de credibilidad y verdad, pero ¿qué es lo que se descubre en la revelación de uno mismo a otra persona? En este punto Trilling llega a una idea que hemos expresado en el concepto psicológico de «narcisismo» a través de un análisis de textos literarios, sobre todo merced a una crítica a Sartre. Cuanto más se concentra una persona en un sentimiento auténtico, más que sobre el contenido objetivo de aquello que siente, más se transforma la subjetividad en un fin en sí mismo y menos expresiva puede llegar a ser. Bajo condiciones de autoabsorción, los descubrimientos momentáneos del yo se vuelven amorfos. «Miradme sentir» es un narcisismo obvio, pero Trilling ha notado que la fórmula menos obvia, «sólo puedo mostraros mis intentos por sentir», es inseparable del mismo impulso.

La comprensión evidenciada por David Riesman acerca de las consecuencias implicadas en este cambio histórico representa la misma inclinación que animaba a Lionol Trilling, aunque la argumentación de Riesman en *La muchedumbre solitaria* tendía a un objetivo opuesto. Desde entonces Riesman se ha movido hacia la posición que sustentara Trilling en su trabajo menos conocido, pero igualmente importante, acerca de la sociología de la educación. La generación norteamericana que creció con *La muchedumbre solitaria* era propensa a interpretar mal las intenciones del autor. Pensaron que Riesman estaba criticando la tendencia de la sociedad norteamericana a reemplazar la cultura protestante de dirección interna y necesidad privada por otra cultura en la cual las gentes exigieran una mayor apertura hacia las necesidades y deseos de los demás. En efecto, a pesar de todas sus dificultades Riesman pensó que esta dirección-hacia-el otro configuraba un cambio positivo en la vida norteamericana y en la sociedad europea si ésta seguía el mismo camino. La mala interpretación de los valores que sustentaba Riesman fue una consecuencia lógica de la cultura en la que vivía su público, ya que esa generación estaba dominada por el deseo de utilizar la vida psicológica como un escape de un mundo social vacío y como un reproche al mismo. La repulsa y las subsiguientes rebeliones de aquellos elementos pertenecientes a la generación de los sesenta que evidenciaban el mismo interés en «ponerse de acuerdo» antes de actuar, no constituían desafío alguno para la cultura dominante, sino que en efecto la intensificación inconsciente del desequilibrio entre un dominio público vacío y un

dominio íntimo se sobrecargó de tareas que no pudieron llevar a cabo.

La importancia de la obra de Riesman se hace manifiesta no simplemente en el hecho de su mala interpretación. Tampoco se trata de que el propio Riesman malinterpretara un modelo de movimiento histórico, ya que en efecto ha habido un movimiento desde algo parecido a su sociedad de dirección externa hacia una sociedad de dirección interna. El logro de Riesman fue el de crear un lenguaje socio-psicológico para este problema general y múltiple. Por otra parte, Riesman fue el primero en mostrar por qué aquellos que se muestran interesados en la sobrecarga de la vida íntima, cuando ésta afecta el poder expresivo de las gentes obsesionadas con ellas mismas, pertenecen a una tradición especial del pensamiento social. Esta es la tradición establecida en el siglo XIX por los trabajos de Alexis de Tocqueville.

En sus obras Tocqueville inicia esta crítica moderna en un punto específico, en el segundo volumen de *Democracia en América*, publicado cinco años después que el primero. El primer volumen veía a los peligros de la democracia, que eran equiparados con la igualdad, basados en la supresión de los descarriados y los disidentes por obra de la mayoría gobernante. En el segundo volumen de Tocqueville el énfasis se apoya en las condiciones de la vida cotidiana en un estado de igualdad, antes que en la política, y ahora el peligro de la supresión de los descarriados es reemplazado por un peligro más complejo y matizado. Los peligros se encuentran ahora entre la masa de ciudadanos más que entre sus enemigos. Puesto que bajo una escabrosa igualdad de condiciones, sostenía Tocqueville, las intimidades de la vida se volverían cada vez más importantes. El público estaría compuesto por gentes como uno, se podrían confiar los asuntos públicos a burócratas y funcionarios de estado quienes buscarían los intereses comunes (es decir, iguales). Los atractivos beneficios de la vida se volverían entonces cada vez más psicológicos en su carácter y así también los ciudadanos, confiando en el estado, abandonarían su interés por aquello que estuviese ocurriendo fuera del dominio privado. ¿Cuál sería el resultado?

Tocqueville lo veía como una constricción de dos aspectos. El grado de riesgo emocional en el que los hombres desearan comprometerse crecería cada vez menos. Los hombres se mostrarían permanentemente ambiciosos aunque no conservarían grandes pasiones, y mucho menos las expresarían, porque la pasión amenazaría la estabilidad de la vida privada. Segundo, las gratificaciones del yo se volverían cada vez más difíciles puesto que, sostenía Tocqueville, *cualquier* relación emocional puede ser significativa solamente cuando se la percibe como parte de una trama de relaciones sociales más que como el «solitario fin inexpresivo» del individualismo.

Pocos de aquellos que actualmente escriben según la tradición de Tocqueville aceptan su base genética, la creencia de que estos males psíquicos son el resultado de una sociedad de igualdad de condiciones. Ni en la obra de Trilling ni en la de Riesman existe la creencia de que la igualdad «cause» la visión íntima. Pero si no es la igualdad, ¿qué es entonces? Esta es la dificultad que enfrenta esta escuela en los tiempos modernos como consecuencia de toda la complejidad de su *insight* moral y su interés humano por el ahogo expresivo creado por la intimidad.

La segunda aproximación moderna a los problemas de la vida íntima ha estado ciertamente interesada en estas causas y mucho menos interesada en el emergente moral y las complejidades psicológicas. Esta aproximación está encarnada en el trabajo realizado por los miembros del Instituto para la Investigación Social (la «Escuela de Frankfurt») después de la Segunda Guerra Mundial. En los días de la preguerra los miembros de la escuela, fundamentalmente Theodor Adorno, intentaron un análisis a gran escala del concepto de autenticidad del sentimiento, tanto a nivel de la experiencia cotidiana como en términos de nociones más filosóficas tales como las sustentadas por Hegel. Después de la guerra, miembros más jóvenes como Jurgen Habermas y Helmut Plessner afrontaron este trabajo en función de un cambio en el significado de «público» y «privado». Habermas realizó estudios de encuestas de opinión para deducir lo que las gentes pensaban acerca de la dimensión pública de la vida social. Plessner vinculó los mutables pesos entre público y privado con cambios en el carácter de la ciudad. Esta generación más joven se apartó de algunas de las profundidades psicológicas de Adorno y Max Horkheimer hacia una postura más «económica», en tanto la economía sea entendida en el amplio sentido de producción de los medios de vida. Al hacerlo así, ellos retransmitieron nociones desarrolladas por Marx acerca de la «privatización» en la ideología burguesa, o sea, acerca de la tendencia compensatoria en el capitalismo moderno para que aquellas personas que trabajan en situaciones impersonales de mercado puedan exhibir aquellos sentimientos, que no pueden exhibir en su trabajo, en el dominio de la familia y en la crianza de los niños.

El resultado de ello fue un gran refinamiento de la terminología de «privatización», pero estos escritores, especialmente Plessner, pagaron un precio muy alto por ello. A medida que se adentraron en la ortodoxia marxista, los males resultantes por ellos descritos se volvieron cada vez más unidimensionales: el hombre se transformó en una criatura suficiente y alienada en manos de un sistema horrible, un sistema internalizado en sus propios sentimientos, en vez de una criatura cuyas propias tendencias hacia la autodestrucción y el fracaso expresivo fue-

sen fortalecidos por un sistema destructivo. Apareció un lenguaje de pura victimización. En tanto una víctima pura es un receptor pasivo de los soplos del destino, se perdieron todas las complejidades de la victimización real y especialmente la participación activa en la propia degradación que fuera percibida por escritores de la escuela de Tocqueville.

Cada una de estas escuelas posee una fuerza de la que la otra carece. La primera presenta un poder descriptivo y un *insight* de los fenómenos de la visión íntima; la segunda presenta un lenguaje refinado, aunque reducido al tópico marxista de la privatización, sobre la forma en que se producen estos fenómenos. Sin embargo, la primera escuela ha sido armonizada con el hecho de que detrás del principio de autoabsorción se encuentra un principio más fundamental. Los miembros de dicha escuela consideran que el potencial expresivo de los seres humanos puede estimularse por un grupo de condiciones sociales y también que estas condiciones pueden reforzar los impulsos autodestructivos de la propia persona. La generación joven de la Escuela de Frankfurt ensordeció gradualmente frente a este problema oculto, mientras los males de la sociedad moderna se plasmaban en todos aquellos clisés catastróficos familiares de alienación, despersonalización y similares.

Para superar estos problemas, por ser ambos históricos y sensibles a las complejidades del resultado histórico, se necesita un método y una teoría al mismo tiempo. Los científicos sociales malinterpretan con frecuencia a los otros, y a sí mismos, escribiendo como si un método fuese un medio neutro hacia un fin, de manera que el científico «aplica» una teoría a un problema. Al estudiar el desgaste de los roles públicos estamos adoptando un modo de indagación, el cual a su vez constituye una teoría acerca de nuestro tema, especialmente en el sentido de que el tema contiene más de lo que se puede ver, contiene el problema oculto de las condiciones bajo las cuales los seres humanos son capaces de expresarse violentamente entre ellos.

Roles

Generalmente un «rol» se define como una conducta apropiada a ciertas situaciones, pero no a otras. El llanto en sí mismo no es una conducta que pueda ser descrita como un «rol», pero el llanto en un funeral es una conducta que sí puede describirse como tal, ya que es esperada, apropiada, específica para esa situación. Gran parte del estudio de los roles ha constituido un catálogo de la clase de conducta apropiada para determinadas situaciones y las teorías corrientes de los roles en la actualidad se refieren al modo en que la sociedad crea defini-

ciones sobre la propiedad. No obstante, se encuentra habitualmente omitido en dichos catálogos el hecho de que los roles no son sólo pantomimas o gestos a través de los cuales las gentes exhiben mecánicamente los signos emocionales correctos en el momento y lugar apropiados. Los roles implican también códigos de creencia, en qué medida y en qué términos las gentes toman seriamente sus propias conductas, la conducta de los demás y las situaciones en las que se encuentran comprometidos. Más allá de toda la cataloguización de cómo se comportan las gentes, existe la cuestión de qué valor colocan sobre la conducta en «situación específica». Conducta y códigos de creencia, en forma conjunta, constituyen un rol y es esto exactamente lo que vuelve tan difícil el estudio histórico de los roles. Puesto que en algunas oportunidades, las nuevas pautas de conducta continuarán siendo interpretadas mediante viejos códigos de creencia, algunas veces la misma clase de conducta continuará vigente aún cuando las gentes arriben a nuevas definiciones acerca de su significado.

En los roles están implicados tipos esenciales de creencias. Esta circunstancia puede percibirse a través de la diferenciación de esa creencia con respecto a dos palabras conexas: «ideología» y «valor». La creencia puede separarse de la ideología de una manera ingenua. La afirmación «los trabajadores son oprimidos por el sistema» es una sentencia ideológica. Dicha afirmación ideológica es una fórmula de conocimiento, lógico o ilógico, para un determinado grupo de condiciones sociales. La ideología se transforma en creencia en el momento en que se vuelve conscientemente implicada en la conducta de la persona que la sustenta. La ideología se confunde a menudo con la creencia porque el conocimiento es confundido con la creencia. «Te amo» es, como fragmento del lenguaje, una expresión cognitiva coherente; si es o no verosímil depende de otros factores que si se tratara de una oración completa, si es expresada por una persona a otra en un momento apropiado, etcétera.

Gran parte de la opinión que las gentes sustentan acerca de la vida social nunca alcanza o influencia vigorosamente a sus conductas. Con frecuencia se descubre una ideología de este tipo pasivo en las encuestas de opinión pública modernas; las gentes le cuentan al encuestador lo que piensan acerca de la negligencia urbana o de la inferioridad de los negros, el encuestador piensa que ha llegado a una verdad sobre sus sentimientos porque estas opiniones pueden ser relacionadas racionalmente con el rango social del informante, su educación, etcétera, y luego las gentes comprometen su comportamiento de un modo diametralmente opuesto a aquel que le han referido al encuestador. Un ejemplo gráfico de esta situación tuvo lugar en los Estados Unidos a principios de la década de 1970: los burócratas sindicales condenaban vigorosamente a aquellos que protes-

taban contra la guerra de Vietnam por considerarlos «antipatrióticos» y, al mismo tiempo, ejercían una presión concreta sobre el gobierno para que diera fin a la guerra. El estudio de la creencia como opuesta a la opinión es, por lo tanto, una investigación sobre aquellos sentimientos y disposiciones que están enlazados con acciones o que influencian concretamente esas acciones. Los códigos de creencia en los roles pueden definirse formalmente como la activación de la ideología y esta activación surge a través de la influencia de las condiciones sociales y no merced a los dictados de la coherencia lingüística.

Las expresiones «valores sociales» y «sistemas de valor» constituyen barbarismos que las ciencias sociales han infligido al lenguaje corriente. Confieso que nunca he comprendido lo que significa un «valor». No es una cosa. Es parte del lenguaje con el cual las gentes racionalizan su mundo social, y por tanto debe ser tratada como una parte de la ideología. Si un «valor» es una «idea valuada» luego el término es una completa confusión. «Libertad» y «justicia» son ideas valuadas que significan cosas diferentes para gentes diferentes en épocas diferentes; llamarlas valores sociales *per se* no ofrece ningún indicio en cuanto a los fundamentos sobre los cuales están basados.

En consecuencia, una creencia será tomada como una activación del conocimiento lógico de la vida social (ideología); esta activación se produce al margen de las reglas lingüísticas para la coherencia. El término «valor» es abandonado por confuso. Además, las creencias afines a los roles no se centran en la naturaleza de Dios o en la constitución fisiológica del hombre; están vinculadas a actos específicos de la conducta. Afectan a aquello que una persona cree que experimenta cuando reza en la iglesia como opuesto a su plegaria espontánea mientras camina por el campo. Su concepción sobre qué cirugía habrá de emplearse para desembarazar a su cuerpo de un fluido maligno y sus concepciones generales sobre cirugía constituyen diferentes tipos de creencias. Es razonable objetar que puede no haber una distinción lógica entre una creencia general en Dios y la creencia en Él cuando uno es capaz de rezarle en una iglesia; esto es bastante cierto, puede no existir ninguna diferencia, o podría haber una. Enfocando situaciones específicas es posible investigar cualesquiera degradaciones de la creencia que se deriven de su relación con la acción, y aquellas pueden sustraer al estudiante de «concepciones del mundo», «mentalidades culturales», etcétera.

El estudio de los roles tiene una larga historia (aunque no reconocida por los sociólogos) en el pensamiento occidental. Una de las ideas occidentales más antiguas acerca de la sociedad humana es la de concebir a la sociedad en sí misma como a un teatro. Existe la tradición del *theatrum mundi*. La vida humana como una función de marionetas escenificada por los dioses era

la visión de Platón en las *Leyes*; la sociedad como un teatro fue el lema del *Satiricón* de Petronio. En tiempos del Cristianismo, el teatro del mundo era concebido a menudo como teniendo un público de una sola persona, un Dios que observaba angustiado desde el cielo el pavoneo y la mascarada de sus hijos debajo. En el siglo XVIII, cuando las gentes hablaban del mundo como un teatro, comenzaron a imaginar un nuevo auditorio para sus actitudes: unos a otros; la angustia divina dándole sentido a un público dispuesto a disfrutar, aunque un poco cínicamente, la actuación y las simulaciones de la vida cotidiana. Y en tiempos más recientes esta identificación de teatro y sociedad ha sido continuada en la *Comedia Humana* de Balzac, en Baudelaire, Mann y, curiosamente, en Freud.

La imagen de la sociedad como un teatro no tiene un significado unitario, habiendo pasado por tantas manos y por tanto tiempo. Pero ha servido a tres propósitos morales invariables. El primero ha sido el de introducir la ilusión y el engaño como cuestiones fundamentales de la vida social, y el segundo ha sido el de separar la naturaleza humana de la acción social. El hombre como actor suscita la creencia; de otro modo, fuera de las condiciones y del momento en que se produce, esa creencia no podría hacer su aparición. Por lo tanto, creencia e ilusión están unidas en esta imagen de la sociedad. De un modo similar, la naturaleza de un actor no puede inferirse a partir de un solo rol, ya que puede aparecer con una máscara totalmente distinta en una obra diferente o en un escenario diferente. ¿Cómo inferir entonces la naturaleza humana de las acciones desarrolladas en el teatro de la sociedad?

Tercero, y el más importante, las imágenes del *theatrum mundi* son estampas del arte que las personas emplean en la vida corriente. Este es el arte de la actuación y las personas que lo ejercen están desempeñando «roles». Para un escritor como Balzac estos roles constituyen las máscaras diversas y necesarias que las gentes utilizan en diferentes situaciones. El hombre como una criatura de máscaras se ajusta perfectamente a la creencia de Balzac, como lo ha hecho con estos escritores, quienes han percibido los asuntos humanos como ciertos tipos de *comédie*, de que ni la naturaleza humana ni una simple definición de la moralidad pueden ser nunca deducidas firmemente a partir de la conducta.

Irónicamente, a medida que los sociólogos modernos se han vuelto cada vez más interesados en las máscaras (definidas sin elegancia alguna como «conducta en situación específica») las inquietudes acerca de la moral clásica han desaparecido. Tal vez esta circunstancia representa un simple fracaso en el conocimiento. Con harta frecuencia los analistas de roles escriben como si en la era «precientífica» las ideas afines hubiesen sido desconocidas. Quizá se trate de que los «científicos» de la socie-

dad están dispuestos a creer que la conducta humana y la ética humana son de algún modo diferentes, y que la ciencia sólo se aplica a la primera de ellas. Sin embargo, creo yo que existe en ejecución algo más en esta reducción del *insight*, en este estrechamiento del fundamento, aquello que los sociólogos modernos han efectuado en la tradición del *theatrum mundi*. Está relacionado con el verdadero cambio en los pesos entre la vida pública y la privada y se encuentra gráficamente expuesto en la obra del más importante analista de roles contemporáneo, Erving Goffman.

Goffman ha estudiado una amplia gama de situaciones humanas, desde los granjeros en las islas Shetland hasta pacientes psiquiátricos y aquellos problemas que presentan las personas físicamente deformadas; ha investigado los modelos de tráfico en las ciudades, la publicidad, los casinos de juego e incluso los quirófanos. Es un observador agudo y extremadamente sensible que advierte pequeños fragmentos y cambios que de hecho conforman una parte importante en la estructuración de las interacciones personales. Las dificultades en su trabajo se producen cuando busca formular estas observaciones dentro de un sistema teórico.

Cada una de las «escenas» en su campo constituye una situación fija. Goffman es indiferente a las cuestiones referidas al modo en que se produce una escena, cómo aquellos que desempeñan sus roles en ella cambian la escena merced a sus actos o, inclusive, cómo cada escena puede aparecer y desaparecer debido a las más amplias fuerzas históricas que actúan en la sociedad. En sus obras, la sociedad de escenas estática, anhistórica, se deriva de su creencia de que en los asuntos humanos las personas buscan siempre el establecer una situación de equilibrio; ellos dan y reciben hasta que logran la suficiente estabilidad como para saber qué esperar del equilibrio mutuo entre sus acciones; las acciones balanceadas son los «roles» de una determinada situación. En esta aproximación se pierde el elemento de verdad porque Goffman no muestra ningún interés hacia las fuerzas del desorden, separación y cambio que podrían intervenir en estos arreglos. He aquí una estampa de la sociedad en la cual hay escenas pero ningún argumento. Y en tanto en esta sociología no hay argumento, en consecuencia no hay historia y no hay personajes en ella, conforme ese término tenga algún significado en el teatro, ya que sus acciones no producen cambio alguno en las vidas de sus gentes, existe solamente una adaptación infinita. En el mundo de Goffman, las personas actúan pero no tienen experiencia.

La atención hacia la conducta estática en los roles, a expensas de la atención a la experiencia adquirida en esas situaciones, se deriva de una suposición moral fundamental de esta especie de investigación aparentemente amoral. Estos roles no

admiten demasiado compromiso. Salvo para los minusválidos como así también para los insanos y los deformes, entre los actores se produce poca inversión en sentimientos. En efecto, si un determinado rol implica algún dolor, Goffman caracteriza a aquel que lo experimenta no como desafiando sus circunstancias sociales sino, en cambio, de esta manera: «el individuo se dobla, se voltea y se retuerce aún mientras permite ser llevado junto con la definición predominante de la situación... el individuo... es un prestidigitador y un sintetizador, un acomodador y un pacificador...»

Considerando que las «definiciones predominantes» son fijas, la simulación es lo que vuelve compleja a la experiencia. En otras palabras, los escritores de la escuela de Goffman presentan no tanto una teoría general de la sociedad sino un síntoma principal de la enfermedad moderna que conforma el tema de este libro: la incapacidad de imaginar relaciones sociales que pudieran despertar mucha pasión, una imaginación de la vida pública en la cual las personas se comportan, y manejan su conducta, solamente a través de la retirada, la «acomodación» y el «apaciguamiento».

Roles públicos

¿Cómo ha llegado a producirse esta situación donde los términos de la actuación de roles se ha alterado de tal modo que se han vuelto cada vez menos cuestiones de expresión, cada vez más cuestiones de neutralización y apaciguamiento de los demás? Para responder a la pregunta es necesario en primer lugar resucitar el interés moral contenido en la escuela clásica del *theatrum mundi*, especialmente su creencia de que la actuación de roles es expresiva, de que cuando las personas confieren sentimiento a sus roles adquieren algo del poder de un actor. Pero entonces ¿con qué comprometen las gentes sus pasiones cuando desempeñan los roles?

En el teatro existe una correlación entre la creencia en la persona del actor y la creencia en las convenciones. La obra, la actuación y la representación, todo exige una creencia en las convenciones para ser expresivo. La convención es la herramienta más expresiva de la vida pública. Pero en un siglo donde las relaciones íntimas determinan aquello que es verosímil, las convenciones, los artificios y las reglas aparecen sólo para aparentar la revelación recíproca y constituyen obstáculos para la expresión íntima. Cuando el desequilibrio entre vida pública y privada se ha incrementado, las gentes se han vuelto menos expresivas. Cuando en la vida cotidiana se hace hincapié en la autenticidad psicológica, las personas se vuelven inartísticas porque son incapaces de transmitir la fuerza creativa fundamental

del actor, la capacidad de actuar con un sentimiento conferido a las imágenes externas del yo. Por lo tanto arribamos a la hipótesis de que la teatralidad mantiene una relación amistosa, igualmente especial, con una vida pública fuerte.

¿Cómo pueden compararse las experiencias que un público de extraños tiene en el teatro o en un salón de concierto con aquellas experiencias que vive en la calle? En ambos dominios, la expresión se produce en un medio de extraños relativos. En una sociedad con una poderosa vida pública tendrían que existir afinidades entre los dominios del escenario y de la calle; tendría que existir algo equiparable en la experiencia expresiva que las multitudes han tenido en estos dos terrenos. Cuando la vida pública declina, estas afinidades tendrían que gastarse. El marco lógico para estudiar esta relación de escenario y calle lo constituye la gran urbe. Es en este medio donde la vida de extraños en multitudes se hace más evidente y donde las transacciones entre los extraños adquieren una especial importancia. En resumen, el tema de los pesos cambiantes entre la vida pública y la privada debería ser iluminado por un estudio histórico comparativo del cambio de roles en el escenario y en la calle dentro del marco donde la vida pública moderna, basada en una sociedad secular, impersonal y burguesa, se manifestó por primera vez: la ciudad cosmopolita.

Comparar el despertar de la creencia dentro de las artes de representación con el despertar de la creencia en las calles debe causar inquietud, ya que significa asociar el arte con la sociedad y desde el siglo XIX dicha asociación ha sido impractible. Cuando a fines del siglo XIX los historiadores emplearon las artes como herramientas para el estudio de la vida social, estuvo referido habitualmente a la vida social de una pequeña minoría —patronos, importantes personalidades de la época, etcétera. Podemos pensar en escritores como Matthew Arnold o Jakob Burckhardt, quienes percibieron el arte como una llave para comprender a la sociedad total, pero en su época estos hombres eran excepciones a la suposición de los entendidos en el sentido de que un arte valioso en un determinado momento solamente tiene relación con un sector muy selecto dentro de la sociedad.

En el presente siglo, fue el antropólogo quien comenzó a percibir naturalmente al arte en relación con la sociedad como un todo. Pero cuando esta relación se volvió popular fuera de la antropología, la concepción del arte se vulgarizó en una especie de esnobismo opuesto. Uno se movía desde el arte de un pueblo, usualmente referido a los oficios y tomados seriamente como una producción estética genuina por parte del antropólogo, hasta «arte del pueblo», en el cual sólo una restringida clase de artesanos tenían una relación con la sociedad como un todo, con los «medios». Medios es o son formulaciones del arte del pueblo en el que todo intento dirigido a la expresión es reemplazado

por la noción más funcional, neutral, de comunicación. «El medio es el mensaje» es una afirmación sensible sólo cuando la expresión se reduce a una corriente de mensajes. En general, como la relación con la sociedad se ha incrementado, con demasiada frecuencia se ha minimizado el arte que calificaba para esta relación; el arte serio y la vida social permanecen tan separados como en el siglo XIX, sólo se han invertido los términos.

Por lo tanto al asociar las artes de representación y las relaciones sociales uno debe estar abierto simplemente a la idea de que el arte serio, genuino, real, puede ayudar a la comprensión de una condición social diseminada en la sociedad. Es igualmente importante apartarse de un lenguaje de causa y efecto. Por ejemplo, existen afinidades entre la vestimenta utilizada en los escenarios de París y la vestimenta de calle en 1750. En lugar de preguntar cuál determinaba a la otra, un ejercicio sin sentido, es más valioso investigar qué similitudes entre la vestimenta de la escena y la de la calle, ambas marcadamente diferentes de la indumentaria apropiada para el hogar, nos muestran acerca de las imágenes del cuerpo en público. Cuando en el siglo XIX la vestimenta de la escena y la de la calle comenzaron a diferenciarse, se estaba produciendo un cambio en la creencia acerca del cuerpo en público y las dimensiones de este cambio pueden estudiarse tomando en consideración esa diferencia.

Los roles públicos en las ciudades

Si causa y efecto, influencia y enunciados similares constituyen maneras incompletas para describir la relación entre la vida pública y las artes públicas (de representación), existe sin embargo una relación lógica entre el escenario y la calle. Esta relación lógica incluye cuatro partes. Primero, el teatro comparte un problema no con la sociedad en general, sino con una clase peculiar de sociedad: la gran ciudad. El problema es de *audiencia*, específicamente cómo despertar la creencia en la apariencia personal en un medio de extraños. Segundo, en una ciudad pueden surgir normas para hacer verosímiles las apariencias ante los extraños que tengan, en esa época, *una continuidad de contenido* con las normas que rigen la respuesta al escenario. En consecuencia, la audiencia puede desempeñar un rol común en ambos dominios. Tercero, en la medida en que un problema común de audiencia es resuelto a través de un código común de verosimilitud, *se produce una geografía pública,* de acuerdo a dos criterios de publicismo: el mundo externo al medio inmediato y las leyes personales se vuelven conscientemente definidos, y el movimiento a través de circunstancias sociales diver-

sas y los grupos de extraños se vuelven confortables con la ayuda de este código común. Cuarto, en la medida en que existe una geografía pública la *expresión* social será concebida como *una presentación* a otras gentes de aquellos sentimientos que tienen un significado en sí mismos y de sí mismos, *en lugar de una representación* a otras personas de sentimientos presentes y reales a cada uno. Las cuatro estructuras tipificadas en este punto son, por lo tanto, de audiencia, de continuidad en normas de creencia, de geografía pública y de expresión. Existe una experiencia humana concreta encastrada en este grupo abstracto de relaciones lógicas.

Es probable que existan tantas ciudades como maneras diferentes de concebir lo que es una ciudad. En consecuencia una simple definición tiene sus atractivos. La más simple es la que se refiere a que una ciudad es una colonia humana en donde los extraños posiblemente se conozcan. Para que esta definición sustente una verdad, el entorno debe tener una población extensa, heterogénea; la población debe estar unida y no esparcida; las transacciones entre la población deben producir esta interacción masiva densa y diversa. En este medio de extraños cuyas vidas se tocan, se presenta un problema de audiencia análogo al problema de público que un actor enfrenta en el teatro.

En un medio de extraños las gentes que presencian nuestras acciones, declaraciones y profesiones, habitualmente desconocen nuestra historia y no tienen experiencia sobre acciones, declaraciones y profesiones similares en nuestro pasado; por lo tanto se vuelve difícil para este público juzgar, merced a un modelo externo de experiencia con una persona en particular, si se nos puede o no creer en una situación determinada. El conocimiento sobre el cual se puede basar la creencia está confinado al marco de la situación inmediata. El despertar de la creencia depende, por lo tanto, de la manera en que uno se comporte, según las conversaciones, gestos, movimientos y vestimentas, dentro de la situación misma. Dos personas se encuentran en una comida, una le dice a la otra que ha estado deprimida durante semanas; sólo en la medida en que el oyente como público pueda juzgar la verdad de dicha afirmación a través del modo en que en el extraño actúa el sentimiento de depresión, las apariencias como ésta poseen una calidad «urbana». La ciudad es un establecimiento en el que tales problemas de actuación tienen mayor probabilidad de surgir como una cuestión de rutina.

Aquello que es imposible en la ciudad, es ilícito en el teatro. Cualquiera sea el conocimiento que un público tenga de la vida privada de un actor, no será suficiente para suscitar la creencia en aquello que él o ella realicen en el escenario. El solo hecho de saber que un actor ha firmado las justas peticiones de paz no puede hacer que le tomemos seriamente como a un Coriolano; si ha publicitado sus asuntos amorosos privados, esta circunstancia no le transformará *per se* en un Romeo. Hay pobres actores que se deslizaron por algún tiempo sobre sus estatus como «personalidades estelares», pero no llegaron demasiado lejos ni se mantuvieron por mucho tiempo. En las situaciones urbanas, carecemos habitualmente del conocimiento externo para juzgar la realidad de la conducta de un extraño; en el teatro hacemos como si fuésemos extraños para el actor, de modo que deba despertar la creencia en una parte de su actuación; la memoria de un público acerca de cómo actuó en esa parte hace cinco años, cinco meses o cinco días, no influirá en absoluto. En consecuencia, la creencia en el teatro, como la creencia en un extraño, es una cuestión de considerar al encuentro inmediato como el límite de la realidad cognoscible. En ambas no está implicado el conocimiento externo por parte del público: en la ciudad, por necesidad; en el teatro, por mandato.

De este modo, las semejanzas entre el vestuario teatral y las vestimentas de calle o entre el estilo de representar una figura trágica como Coriolano y el estilo que tienen de comportarse los políticos frente a una multitud callejera, tienen más de una relación casual porque existe más de una relación casual de público en los dos dominios.

La idea de que los hombres son como actores y la sociedad como un escenario, fue conservada celosamente en la escuela tradicional del *theatrum mundi* porque, en efecto, este problema común de público ha sido resuelto con frecuencia en el pasado a través de un código común de apariencias verosímiles. Esto no significa que los códigos comunes de la época platónica fueran reproducidos en tiempos de Marivaux, sino que reaparece el hecho de un puente entre ellos. El problema con esta tradición se basa en que es demasiado fácil suponer que aquello que es común es, por lo tanto, innato. De una sociedad a otra existe una gran variedad en la naturaleza de aquellas reglas que vinculan la creencia en el escenario con la creencia en los extraños de la calle. En sociedades con etiquetas jerárquicas muy estrictas, por ejemplo, la conducta de un extraño será escrutada por medio de indicios gestuales o de lenguaje, hasta que otros puedan ubicarlo en el lugar de la escala social a que pertenece. Usualmente no se le preguntará directamente acerca de esta información sobre sí mismo. Tal era el caso en muchas ciudades medievales hindúes. En ellas, el mismo escrutinio de gestos y lenguaje aparecía en las obras de teatro populares. En aquellas sociedades que carecen de esta estricta etiqueta jerarquizada, o en las que solamente la ubicación en la escala social no determina los parámetros de una apariencia verosímil, se puede construir un puente entre el escenario y la calle mediante otros métodos. En París, a mediados del siglo XVIII, por ejemplo, tanto el vestuario teatral como la vestimenta de calle trataban al cuerpo como a un marco neutro, un maniquí inanimado, sobre

el cual debían ser colocados las pelucas, los refinados sombreros y otros adornos; el cuerpo despertó interés, y creencia el personaje que vestía ese cuerpo, al extremo de que el cuerpo fue considerado como un objeto que debía decorarse. Dentro del círculo privado de la familia prevaleció un sentido más *négligé* y enteramente animado de atavío corporal.

Cuando surgió un puente entre el escenario y la calle, como respuesta al problema del público, nació una geografía pública. Por lo tanto es posible creer en la realidad tanto de gentes desconocidas y de personajes imaginarios como de un dominio singular.

En una oportunidad Balzac se refirió a las diferencias entre los campesinos y los cosmopolitas en estos términos: un campesino cree solamente en lo que observa entre aquellos a quienes la exposición cotidiana vuelve familiares, mientras que un cosmopolita está dispuesto a creer sólo en aquello que puede imaginar acerca de los modos de vida y las personas de las que todavía no tiene una experiencia concreta. Naturalmente, sería absurdo afirmar que, en los centros de la sociedad occidental desde la Edad Media, las gentes literalmente fusionaban a los actores de teatro con las personas reales, aunque, nuevamente en muchas sociedades hoy más inocentes que la nuestra, si ésa es la palabra correcta, los dos serían uno solo. Además, en un período como el siglo XVIII el actor y el extraño serían juzgados en los mismos términos y lo que uno pudiese aprender del primero en el dominio del arte, se podría aprender del (o aplicar al) otro en el dominio especial de la vida social impersonal. Y de este modo, en un sentido verdadero, el arte podría ser un maestro de la vida; los límites imaginativos de la conciencia de una persona estaban extendidos del mismo modo que estos límites se reducen en una época en la que la imitación, la pose, etcétera, parecen moralmente inauténticos.

La creación de una geografía pública tiene, en otras palabras, una estrecha relación con la imaginación como fenómeno social. Cuando una criatura puede distinguir el yo del no-yo, ha dado el primer paso y el más importante en el enriquecimiento de sus poderes de simbolización: cada símbolo no será ya una proyección de las necesidades de la criatura sobre el mundo. La creación de un sentido de espacio público representa el paralelo social adulto de esta distinción psicológica de la infancia, con resultados similares; la capacidad de simbolización de una sociedad se enriquece porque la imaginación de aquello que es real, y por lo tanto verosímil, no se encuentra ligada a una verificación de lo que es rutinariamente sentido por el yo. Debido a que una sociedad urbana que tiene una geografía social dispone también de ciertos poderes de imaginación, el traspaso de lo público y la emergencia de lo íntimo tienen un profundo

efecto sobre las modalidades de la imaginación que prevalece en esa sociedad.

Finalmente, en una sociedad urbana que enfrenta un problema común de público para el extraño y el actor y que resuelve ese problema a través de códigos comunes de creencia, creando por lo tanto un sentido de dominio público significativo en la sociedad, es probable que la expresión humana sea concebida en términos de gestos y símbolos que son reales, independientemente de quién haga el gesto o emplee el símbolo. Se han presentado, por lo tanto, las emociones. Cuando se producen los cambios, en las tres primeras estructuras, se produce asimismo un cambio en la estructura de la expresión. Según sea la persona que hable, se determina crecientemente la expresividad de lo que dice; llegan a prevalecer los intentos de representación para los demás de las emociones experimentadas por el que habla, como parte de su personalidad, como una expresión de sí mismo. Esta cuarta estructura incorpora la correlación entre una vida pública poderosa y aquello que en psicología se denomina la objetividad de los signos expresivos; cuando el público se desintegra los signos se vuelven más subjetivos.

Estas cuatro estructuras lógicas que relacionan el teatro con la sociedad son como verbos irregulares; pueden ser utilizados una vez que se conoce su conjugación. Ellas incluyen en forma conjunta la vida pública que existía en una forma relativamente fuerte en las ciudades de París y Londres a mediados del siglo XVIII. Cuando el problema del público llegó a concebirse de manera diferente en la ciudad y en el teatro, los códigos de creencia y la conducta ante los extraños se separó en los dos dominios. En la medida en que estos roles públicos se separaron, las dos condiciones necesarias para una geografía pública relevante fueron sumidas en un estado de confusión y finalmente, en la época moderna, en un estado de disolución. Cuando el dominio público se oscureció, los términos referidos al modo en que la sociedad entendía la expresividad humana se trasladaron de la presentación hacia la representación.

En este libro los elementos de la vida pública en París y Londres en la década de 1750 son estudiados por vez primera. Se han elegido dos ciudades porque es importante ver aquello que acorta las diferencias de las culturas nacionales en esta vida pública de una capital. Se ha elegido la década de 1750 porque ambas ciudades eran relativamente prósperas en esa época y porque entonces comenzó a florecer la clase burguesa, cuyas experiencias habrán de constituir nuestro principal interés. Esta clase estaba más segura de sí que en los días en los cuales *la ville* ocultaba sus orígenes sociales. Los temas estudiados son las apariencias visuales y verbales en público, las diferencias producidas entre lo público y lo privado, las ambigüedades de esa distinción que recién comenzaba a aparecer en un nuevo

movimiento político, las teorías contemporáneas del hombre-como-actor y de la relación del teatro con la ciudad y, finalmente, las condiciones morales de la capital del *ancien régime.*

Para estudiar la desaparición de este mundo se han elegido dos décadas, la de 1840 y la de 1890. En la década de 1840 y en los primeros años de 1850 se hicieron evidentes los efectos del capitalismo industrial sobre las apariencias verbales y visuales en público; en la década de 1890 eran claramente perceptibles las revueltas tanto en la vestimenta como en el lenguaje contra los términos de la vida pública de la década de 1840. Tanto para los años de 1840 como para los de 1890, los temas estudiados son, al igual que en la década de 1750, las imágenes del cuerpo, las pautas del lenguaje, el hombre-como-actor, las teorías de la expresión en público y las condiciones materiales de la ciudad. La política dirigirá nuestra atención mayormente hacia París, porque las crisis de la revolución y la reacción en esa capital trajeron a un primer plano las fisuras en el mundo público que ya existían, pero menos claramente, en situaciones menos extremas producidas en otros lugares.

El estudio de tres décadas tan ampliamente espaciadas es lo que los historiadores llaman «*postholing*». Los métodos «*posthole*» intentan describir el alcance de las fuerzas históricas y al mismo tiempo algo de la riqueza de detalle que proviene de ahondar en un momento histórico específico. Este método histórico no sólo invita a la teoría acerca de por qué se produce el cambio cuando se lo estudia en un lapso tan extenso; el método exige una teoría, creo yo, porque minimiza las explicaciones de datos concretos basados en contingencias inmediatas o desvía la coyuntura. En tanto la contingencia y el accidente son tan reales como el capitalismo o el secularismo, lo que un método «*posthole*» gana en vigor intelectual lo pierde en una cierta clase de veracidad.

Habiendo establecido un movimiento histórico, el libro explora, en su última parte, el significado del desequilibrio entre lo público y lo privado en la sociedad occidental actual. Sólo un tonto podría llamarse a sí mismo amo de tanto material, y esa circunstancia da lugar a la cuestión de aquello que se puede o no esperar como «prueba» en este análisis.

¿Prueba o plausibilidad?

La palabra «prueba» ha llegado a tener en los estudios sociales empíricos un desafortunado significado: ninguna otra explicación es factible salvo la propuesta después de un proceso de investigación determinado. Los análisis de la regresión, las mediciones de los fenómenos chi o gamma, son utilizados ahora en los estudios cuantitativos a fin de elegir entre interpretaciones

alternativas por medio de una jerarquía de exclusiones. Los estudios cualitativos a menudo y equivocadamente tratan de probar sus argumentos en la misma forma. El investigador debe tratar de agotar toda la gama de detalles conocidos sobre un tema dado. De otra manera podría haber datos que el investigador no conociera y que «contradijeran» su argumentación. En una escala de verdad exclusiva, la contradicción a través del descubrimiento de nueva evidencia debe significar la invalidación del argumento original, ya que ¿cómo pueden ser igualmente verdaderas dos interpretaciones opuestas del mismo tema?

Este empirismo, basado en la exclusión por medio de la evacuación de la evidencia es, según mi punto de vista, opuesto a cualquier noción real de honestidad intelectual. Llegamos a la honestidad intelectual admitiendo, precisamente, la realidad de la contradicción y evitando toda esperanza de arribar a un fundamento inmutable. El canon de la evacuación de la evidencia es muy especial en la práctica; parece vinculado a una creciente miniaturización del enfoque, de modo que cuanto más «conocemos» sobre un tema, conocemos más detalles. La anestesia del intelecto es el producto inevitable de esta forma de prueba porque a veces requiere que no se pronuncie ningún juicio hasta tanto se reúnan todos los hechos.

En la investigación cualitativa, la «prueba», si es que debe utilizarse esa palabra cargada de ansiedad, constituye un problema de demostración de una relación lógica; el investigador cualitativo ha hecho recaer sobre sí la carga de la plausibilidad. He llegado a pensar que la carga es más grande y más rigurosa que las obligaciones asumidas por un investigador que excluye una explicación en favor de otra, sin tener en cuenta su poder lógico o coherencia respectivos. La plausibilidad empírica es una cuestión de demostración de las conexiones lógicas entre fenómenos que pueden ser concretamente descritos. Esta definición haría infeliz a un filósofo y tal vez colocaría al «científico» de la sociedad en una posición marginal, pero podría satisfacer, espero, las expectativas de un lector medio, inteligente y sofisticado. Si ese lector encuentra en este libro un razonable análisis de cómo se ha producido la enfermedad de la sociedad moderna, el libro habrá tenido éxito; si después de haberlo concluido piensa en una alternativa lógica para explicar esta zozobra, tanto mejor.

Por último, debo decir una palabra acerca de este libro en relación con mi trabajo anterior. He estado escribiendo sobre el problema del repliegue social durante los últimos diez años, a menudo sin saberlo. *Families against the City* era un estudio de cómo la familia nuclear en Chicago en el siglo XIX se transformó en un refugio contra la gran sociedad, así como la ciudad se volvió el centro de una región industrial. *Vida urbana e identidad personal* era un estudio sobre cómo las estructuras de la personalidad se intersectan con una economía de afluencia, de

modo que las gentes tratan de purificar su experiencia del dolor, la ambigüedad y las represiones de la necesidad que forman parte de cualquier relación pública verdadera. *The Hidden Injuries of Class* era un estudio acerca del modo en que la clase social está siendo interpretada hoy como una cuestión de personalidad y de la despolitización de clase que esto provoca. El libro actual se ha transformado para mí en un sistema general que abarca estos estudios particulares; es su ambiente histórico y teórico. Por ende, espero que el lector me disculpe si en algún párrafo ocasional corrijo los errores de interpretación o de argumento de aquellos trabajos particulares, como resultado de verlos ahora como partes de una totalidad.

Segunda parte

EL MUNDO PÚBLICO DEL «ANCIEN REGIME»

Las notas de pie de página son en beneficio de los estudiantes que deseen investigar tópicos específicos, particularmente aquellos de naturaleza histórica, en mayor detalle. No hay notas para la primera parte puesto que los trabajos mencionados se pueden encontrar fácilmente en las librerías; la cuarta parte contiene unas pocas notas, salvo cuando los temas analizados están basados en fuentes especializadas. Al analizar los estadios de la argumentación en la teoría de otro escritor, he citado pasajes específicos para cada idea, ya que las referencias a la «teoría darwiniana» o a una «aproximación freudiana» carecen de sentido en sí mismas.

R. S.

III. El público: una reunión de extraños

Para comprender la decadencia de la vida pública se requiere que comprendamos aquellos tiempos en que era vigorosa y los términos sobre los cuales se sustentaba. Los cuatro capítulos que siguen describen la formación, presencia, juicios y consecuencias de la vida pública en París y en Londres hacia mediados del siglo XVIII. Podría resultar provechoso decir algo sobre dos expresiones que se emplean en dicha descripción: la primera, «*ancien régime*» y la segunda, «burguesía».

La expresión *ancien régime* se utiliza con frecuencia como un sinónimo de feudalismo, en consecuencia podría referirse a un período que va desde antes del año 800 hasta después del 1800. Prefiero seguir el uso establecido por Tocqueville: el *ancien régime* está referido al siglo XVIII, específicamente al período en que la burocracia comercial y administrativa se desarrolló en algunas naciones junto con la persistencia de los privilegios feudales. Por lo tanto, Inglaterra tuvo un *ancien régime* al igual que Francia, aunque ni la burocracia ni el privilegio feudal eran los mismos en los dos países. A veces cuando pensamos en el «antiguo orden» estamos dispuestos a imaginar una sociedad decadente, ciega a la descomposición que existe dentro de ella; el auténtico *ancien régime* no demostraba frente a sus contradicciones ninguna somnolienta indiferencia. Durante mucho tiempo se mantuvieron juntos, en una difícil tensión, dos principios que nunca podrían ser conciliados.

Acerca del uso del término «burguesía» me confieso un poco incómodo. Existen demasiadas historias de conjuras sobre el virtuoso proletariado embaucado por aquellas fuerzas del mal propagadas por la burguesía, ya sea en la Roma de Augusto, en el Benarés medieval o en la Nueva Guinea Actual. Este análisis de clase mecánico es tan necio que lógicamente induce en el lector el deseo de no volver a escuchar jamás las palabras «clase» y «burguesía». Lamentablemente la burguesía existe, la clase es un hecho, y nosotros de alguna manera debemos referirnos a ellas como reales, sin recurrir a la demonología. Ningún estudio de la ciudad del siglo XVIII podría evitar un análisis de la burguesía urbana porque ellos eran sus gobernantes, sus administradores, su sustento financiero y una buena parte de su población. Además, el término «burguesía» representa una descripción más amplia que «clase media»; «clase media» indica a alguien en mitad de una escala de posiciones en la sociedad pero no indica

cómo llegó hasta allí. «Burguesía» indica que alguien ha ocupado esa posición porque estaba comprometido en un trabajo no feudal, mercantil o administrativo. Los administradores de un estado pueden ocupar una posición intermedia en la sociedad pero no forman parte de la burguesía. La burguesía de las ciudades del siglo XVIII no tenía naturalmente las mismas funciones económicas, el concepto de sí misma o la moral de la burguesía del siglo XIX, pero ese tipo de diferencia implica cambios en una clase; el excluir esta palabra porque se ha abusado fácilmente de ella tiene la desventaja de hacerla aparecer como si esta clase no tuviese historia.

Permítaseme decir finalmente cuál es el orden de los capítulos. El capítulo III se refiere al problema del público, el capítulo IV a los códigos de creencia, el capítulo V a la diferencia entre público y privado y el capítulo VI se refiere a la expresión. Debería tenerse en cuenta que estos temas no constituyen cuatro experiencias diferentes, ni tampoco cuatro dimensiones de un tipo de experiencia, la experiencia pública. Y, sobre todo, debería tenerse en consideración que la vida pública no *comenzó* en el siglo XVIII; por el contrario, cobró forma una versión moderna de ella: una vida pública centrada alrededor de una burguesía en ascenso y de una aristocracia en decadencia.

Una ciudad constituye un medio donde es probable que los extraños se encuentren. Sin embargo «el extraño» puede ser una figura de dos especies muy diferentes. Los italianos pueden ver como a extraños a los chinos que se mueven en el vecindario pero saben cómo pensar acerca de estos intrusos; por medio del color de la piel, los ojos, el idioma, los hábitos alimenticios, un italiano puede reconocer y ubicar a un chino como diferente de él. En este caso, el extraño es sinónimo de forastero y aparece en un paisaje donde las gentes tienen el suficiente sentido de sus propias identidades como para establecer reglas acerca de quién pertenece y quién no pertenece a ese paisaje. Existe otro sentido de extraño en el que estas reglas no se aplican: el extraño es un desconocido más que un forastero. Un extraño puede ser sujeto de experiencia en estos términos por parte de alguien que realmente dispone de reglas para su propia identidad, tal como un italiano que encuentra a alguien a quien no puede «ubicar»; el extraño en tanto que desconocido puede dominar, sin embargo, las percepciones de las gentes que se hallan confusas respecto de sus propias identidades, que están perdiendo las imágenes tradicionales de sí mismas o que pertenecen a un nuevo grupo social que aún no posee una etiqueta clara.

La ciudad como colección de extraños del primer grupo está mejor tipificada por la ciudad étnica, como la moderna Nueva York fuera de Manhattan o Ciudad del Cabo donde la raza y el idioma suministran diferencias inmediatas. Una ciudad del segundo grupo, en la cual los extraños son cantidades desconocidas, aparece cuando una nueva clase social, todavía amorfa, se halla en estado de gestación en esta ciudad y la ciudad se organiza alrededor de este grupo social. Tal fue el caso en París y en Londres en el siglo XVIII. La nueva clase era la burguesía mercantil.

«El surgimiento de la burguesía» es una frase gastada, hasta el punto de que un historiador ha sido impulsado a comentar que la única constante histórica es que las clases medias siempre están apareciendo en todas partes. La consumada familiaridad de la imagen obscurece un hecho importante referido al cambio de clase; una clase en ascenso o en desarrollo no dispone habitualmente de una idea clara respecto de ella. A veces dispone de un sentido de sus derechos antes que de un sentido de su propia identidad; a veces los hechos del poder económico marchan delante de las maneras apropiadas, los gustos, la moral. La aparición de una nueva clase puede crear, por lo tanto, un medio de extraños en el que muchas personas son crecientemente parecidas entre sí pero no lo saben. Existe la sensación de que ya no se aplican las antiguas diferencias, las viejas líneas entre un grupo y otro, y que tampoco hay un entendimiento sobre nuevas reglas para distinciones inmediatas. La expansión de la clase burguesa mercantil y comercial en la capital del siglo XVIII fue acompañada tanto por la aparición de muchas personas inclasificables, materialmente parecidas pero ignorantes de sus semejanzas, como por la pérdida de las jerarquías sociales tradicionales. Se carecía de un idioma nuevo para referirse a «nosotros» y «ellos», interior y exterior, «sobre» y «debajo» en la escala social.

El problema del público como un medio de extraños ha sido identificado con la cuestión del público en el teatro: cómo provocar la creencia entre aquellos que no nos conocen. Este problema es mucho más acuciante en un medio de extraños en tanto que forasteros. Para que un forastero suscite la creencia debe atravesar una barrera y hacerse creíble según los términos familiares utilizados por aquellos que están en el interior. Pero los extraños en un medio más amorfo deben afrontar un problema más complejo: el de suscitar la creencia por el modo de comportarse en una situación donde nadie está realmente seguro de cuáles son los modelos de conducta apropiados para una determinada clase de persona. En este segundo caso una solución para las personas es la de crear, tomar prestada o imitar una conducta que todos acuerden en tratar arbitrariamente como «propia» y «creíble» en sus encuentros. La conducta está distanciada de las circunstancias personales de todos y por esa razón no induce a las gentes a intentar definir entre ellas quiénes son. Cuando esto ocurre, una geografía pública se halla en vías de nacer.

Analicemos entonces aquellas fuerzas que crearon un medio de extraños en tanto que desconocidos en las capitales de mediados del siglo XVIII. Exploraremos el volumen y la migración

de la población, su densidad en la ciudad y su carácter económico, en la década de 1750 y precedentes.

Quiénes llegaron a la ciudad

En el año 1750 Londres era la ciudad más grande del mundo occidental; París era la que le seguía en tamaño. El tamaño de las demás ciudades europeas estaba muy por debajo de ellas. Sería fácil afirmar simplemente que en la centuria de 1650 a 1750 París y Londres estaban creciendo en términos demográficos. La afirmación es verdadera, sólo que deben incluirse en ella toda clase de condiciones.[1]

He aquí cómo se produjo el crecimiento demográfico de Londres. En el año 1595 tenía cerca de 150.000 almas; en 1632, 315.000; en 1700, alrededor de 700.000 y, a mediados del siglo XVIII, 75.000 habitantes. El crecimiento de Londres en el período industrial de los últimos siglos hace que estos cambios empalidezcan. En el siglo XIX Londres creció de 860.000 a 5 millones de habitantes. Pero las gentes del siglo XVIII no sabían lo que les esperaba. Sólo podían ver lo que había ocurrido y la ciudad, especialmente después del gran incendio a mediados del siglo XVIII, les parecía que se estaba volviendo extraordinariamente populosa.[2]

Calcular la población de París durante este período es más difícil porque la política asumió el papel de empadronador en el período de 1650 a 1750. Las estimaciones más exactas son las siguientes: el censo del Cardenal Richelieu en 1637 arroja una cantidad cercana a los 400.000 habitantes; en 1684, alrededor de 450.000; en 1750, 500.000 habitantes. Parecen cambios pequeños en el curso de la historia, especialmente cuando se les comparan con Londres. No obstante, deben ubicarse en el contexto de la nación; tal como señalara Pierre Goubert, la población en Francia, en forma global, se encontraba estancada, probablemente en franca declinación a lo largo de gran parte de comienzos y mediados del siglo XVIII. El crecimiento de la población en París se produjo lentamente mientras que el de la población en toda Francia estaba poco menos que prescrito.[3]

Luego, el «crecimiento» aparecía como diferente en Londres con respecto de París, pero ¿qué significa el crecimiento urbano en sí mismo? Si en una ciudad los nacimientos son mayores que los decesos, los incrementos pueden provenir desde el interior; si los nacimientos son menores que los decesos, un aumento en el tamaño de la ciudad puede producirse sólo si los forasteros entran en ella en proporciones mayores a las que la ciudad misma está perdiendo merced a su relación nacimiento-muerte. En los estudios referidos a decesos y nacimientos en el siglo XVIII, se produce una áspera polémica entre Talbot Griffith y H. J. Habakkuk acerca de cuántos adelantos en el campo de la medicina y la salud pública contribuyeron a disminuir la tasa de mortalidad y a aumentar la de nacimientos. Es evidente que el aumento del tamaño de París y de Londres durante la centuria anterior a 1750 dependió en gran parte de la migración desde el exterior, de pequeñas ciudades y del campo, independientemente del modo en que se formule esta docta cuestión. El demógrafo Buffon lo explica en forma sucinta. Mientras que en 1730, nos dice, «Londres necesita suplementar (desde las provincias) el número de sus nacimientos en más de la mitad a fin de mantenerse, París es autosuficiente en una proporción de 1 en 75».* [4]

Tanto en París como en Londres, la migración externa es la causa de sus diferentes formas de fuerza demográfica. Gracias al trabajo de E. A. Wrigley tenemos una idea clara de las cantidades y pautas de migración a Londres para el siglo que va desde 1650 a 1750. Wrigley estima que para que Londres aumentara su escala, necesitaba 8.000 inmigrantes cada año durante este período. Las gentes que se trasladaban eran jóvenes, Wrigley estima en veinte años su promedio de edad, y habitualmente solteros. Esto significa, a diferencia de las grandes migraciones campesinas hacia las ciudades norteamericanas ciento cincuenta años más tarde, que era inusual que grandes familias se trasladasen a Londres. Utilizando el material reunido por C. T. Smith en 1951, los lugares de origen de estas gentes podían ser proyectados en un mapa; la mayoría de los movimientos migratorios se producían desde puntos situados a 80 kilómetros o más de Londres, y en aquella época 80 kilómetros significaba un viaje de dos días.[5]

1. Fernand BRAUDEL, *Capitalism and Material Life* (Nueva York: Harper & Row, 1973), pp. 430 ss., para un buen análisis de estas dos ciudades del *ancien régime*. [Título original: *Civilisation matérielle et capitalisme*, París, A. Colin; trad. castellana: *Civilización material y capitalismo*, Barcelona, Labor, 1974.]

2. *Ibid*., p. 431.

3. Louis CHAVALIER, *Laboring Classes and Dangerous Classes*, trad. Frank Jellinek (Nueva York: Howard Fertig, 1973), p. 176; Alfred COBBAN, *A History of Modern France* (3a. ed.; Londres: Penguin, 1963), I, 48; Pierre GOUBERT, *Recent Theories and Research in French Population Between 1500 and 1700*, en D. V. GLASS y D. E. EVERSLEY, eds., *Population in History* (Chicago: Aldine, 1965), p. 473.

* No se trata de una fórmula reversible; no hay 75 veces más muertes que nacimientos. Buffon se refiere a aquello que es necesario para mantener o incrementar la población, ofreciendo todos los factores relevantes.

4. Ver H. J. HABAKKUK, *English Population in the 18th Century*, «Economic History Review», 2nd series, VI (1953), 117 ss.; Robert MANDROU, *La France aux XVII et XVIII Siècles* (París: Presses Universitaires de France, 1967), p. 130. [Trad. castellana: Francia en los siglos XVII y XVIII, Barcelona, Labor, 1973]; Comte de Buffon, citado en CHEVALIER, *op. cit.*, p. 178.

5. Ver E. A. WRIGLEY, *A Simple Model of London's Importance in Changing English Society and Economy, 1650-1750*, «Past and Present», núm. 37, pp. 44 ss.; C. T. SMITH, mapa en «The Geographical Journal», junio 1951, p. 206.

Las migraciones hacia París fueron similares. Se sabe que después de la muerte de Luis XIV el mayor uso de la ciudad correspondió a la nobleza pero, incluso en tiempos del Rey Sol, estas personas no estuvieron incomunicadas nunca de una ciudad que servía como refugio frente a la pomposa vida cortesana de Versalles. Su regreso difícilmente hubiese provisto la población necesaria para habitar a un París drenado por la muerte de sus propios jóvenes y niños. A partir de ciertas investigaciones realizadas por Louis Henry parece razonable afirmar que París, como Londres, satisfizo su sustento demográfico con aquellos inmigrantes que vivían al menos a dos días de viaje de la ciudad, que eran jóvenes y solteros y quienes, como en Inglaterra, no eran empujados hacia la ciudad por la guerra o el hambre, como ocurriría más tarde, sino que por el contrario habían abandonado el campo voluntariamente para mejorar su suerte. En consecuencia, la imagen de Londres es la de una enorme ciudad, para su época, creciendo al menos en un cincuenta por ciento merced a la inmigración de gentes jóvenes y sin ataduras. Asimismo la imagen de París es la de una ciudad más pequeña que Londres, pero relativamente enorme, que crece lentamente mientras la población fuera de ella está estancada, y satisfaciendo la mayor parte de sus necesidades de población y crecimiento merced a la inmigración de personas de la misma naturaleza.[6]

En consecuencia, una clase especial de extraño desempeñó un rol crítico en la formación demográfica de ambas ciudades. Él o ella estaban solos, incomunicados con respecto a asociaciones pasadas y habían llegado a la ciudad desde una distancia considerable. Ciertamente, al describir la población de sus ciudades en una década como la de 1720, londinenses y parisinos recurren a imágenes de estos forasteros según expresiones como «abigarrado», «amorfo», «sospechoso», «informe». Defoe describe a Londres como «sobrecrecido» debido a la aparición de tantas gentes provenientes de las provincias y esta situación requirió de oficinas y regulaciones por parte del gobierno. Defoe no encuentra palabras para describir a estos recién llegados, salvo que se trata de una «masa abigarrada». Con excepción de la «horda irlandesa» parecía no existir ningún orden social entre ellos. Y en tanto que no tenían forma, Defoe espera que ellos desaparezcan de la ciudad del mismo modo en que llegaron: «Entonces, digo, será el momento de esperar que la vasta concurrencia de gentes a Londres se separará otra vez y se dispersará tan naturalmente como han poblado este lugar.»[7]

6. Louis Henry, *The Population of France in the 18th Century*, in Glass y Eversley, *op. cit.*, pp. 434 ss.
7. Daniel Defoe, *A Tour Through the Whole Island of Great Britain* (Londres, Penguin, 1971; publicado por primera vez en 1724), p. 308.

Del mismo modo, *La Vie de Marianne* y *Le Paysan Parvenu*, de Marivaux, giran en torno de la idea de París como una ciudad construida sobre la corriente conjunta de estos extraños. En ambas novelas Marivaux describe a París como un lugar donde las gentes de orígenes desconocidos pueden «pasear» porque la ciudad toda ha crecido merced a la migración de «cantidades desconocidas». La «verdadera naturaleza de aquellos con quienes conversan» se volvía crecientemente difícil de verificar por parte de los parisinos.

Contrastemos estas imágenes con la imagen del extraño como forastero ofrecidas por neoyorquinos o bostonianos en el año 1900. En las ciudades norteamericanas los extraños eran interpretados a través de estereotipos étnicos, rechazados como inadaptados o peligrosos de conocer debido a las connotaciones negativas implicadas en esta valoración. No existía estereotipación alguna en Defoe o en Marivaux; la ciudad de extraños que ellos conocían no era divisible en tipos étnicos, económicos o raciales (salvo los irlandeses de Londres). El hecho de que la mayoría de los inmigrantes estuviesen solos y no en grupos familiares los volvía aún más «cantidades desconocidas».

Londres fue descrita a menudo como una «gran pústula». El significado de esta expresión a principios del siglo XVIII no era muy agradable, toda vez que una pústula es una llaga abierta de la que salen toda clase de líquidos purulentos, pero capta agudamente el sentido que yace debajo de frases elegantes como «cantidades desconocidas» empleadas para describir al nuevo pueblo. ¿Cómo iban a comprenderse entre ellas estas gentes? Están solas, no tienen siquiera las señales de una vida pretérita como adultos ni la categorizable extranjería de inmigrantes de otras tierras. ¿En qué términos pueden ellos juzgar sus comunicaciones con los otros, a qué conocimiento, a qué paralelos en la pasada experiencia se puede recurrir para tratar con una masa abigarrada?

Cuando la expresión «crecimiento de población» es utilizado para describir a estas dos ciudades, no se trata solamente de una cuestión neutra de cantidades. Especifica un hecho social determinado. Cuando la ciudad creció, su población se volvió problemática.

Dónde vivían

Se podría esperar que esta población pronto se separara hacia diferentes territorios dentro de la ciudad, cada territorio marcado por ciertas características económicas y sociales. Entonces la clasificación de los extraños se volvería más fácil. Sin embargo, este proceso ecológico fue tema de ensayos, y confusiones, desde 1670 en adelante tanto en París como en Londres; esta

confusión se debió, irónicamente, a los ordenados intentos de habérselas con la creciente población urbana.

Las ciudades con incrementos de población debían manejarlos lógicamente según una de dos formas: podía agrandarse el área de la ciudad o bien se podía concentrar un número mayor de personas en el mismo lugar. Casi ninguna ciudad poseía un modelo tan simple de crecimiento que pudiese esparcirlo por el espacio o incrementarle su densidad en su antiguo terreno. Y no se trata solamente de tener un área de tierra y un incremento de densidad al mismo tiempo, porque el incremento de población no es un fenómeno «aditivo» de forma tal que pequeños pasos de reorganización acomodan cada ascenso en el nivel de población. Normalmente los incrementos en la población promueven una reorganización de toda la ecología de una ciudad; las ciudades deben ser concebidas en términos de cristales que re-forman su estructura toda vez que se les introduce más substancia de aquella con la que el cristal está formado.

Si tuviésemos que caminar a lo largo de París en la década de 1640 o de Londres antes del gran incendio de 1666, nos impresionaría la gran concentración de personas en un espacio geográfico minúsculo para los modelos modernos. Las casas estaban apretadas en calles cuyo ancho no sobrepasaba los dos metros, con repentinos vacíos de vasto espacio abierto. Por cierto, cuando llegásemos a los nuevos edificios cerca de las murallas de París, o a la tierra de nadie entre la Ciudad de Londres y Westminster, percibiríamos no ya una disminución gradual en la concentración de casas sino una ruptura súbita y abrupta entre calles colmadas y casas aisladas dispuestas casi como fincas rurales.

Después del gran incendio de 1666 en Londres y en la década de 1680 en París, la masa de población en ambas ciudades comenzó a adquirir una nueva forma. La tierra quemada o abandonada no fue simplemente llenada. Se la reorganizó según un nuevo principio, aquel de la plaza, una plaza radicalmente distinta de aquellas de las ciudades medievales, tanto en apariencia como en su función. Los principios del proyecto de plaza en Londres rompieron con el pasado medieval de una manera muy distinta que las plazas de París. Pero estas dos revueltas opuestas contra el pasado condujeron al mismo fin social.

La construcción de la plaza que se comenzó en París en los años de 1680 fue condicionada por dos hechos anteriores. El primero fue el trabajo de Bernini en Roma, el segundo el trabajo de Luis XIV y sus arquitectos en Versalles. La Piazza Obliqua de Bernini frente a San Pedro en Roma constituyó un desafío a todo el empuje de la construcción planificada de plazas durante el Renacimiento. Bernini quería utilizar la plaza para sugerir la amplitud del espacio a través de un diseño formal en lugar de su encierro y amansamiento como había buscado el Renacimiento. La idea del inmenso espacio logrado por el hombre en

el medio de una densa comunidad urbana es lo que los arquitectos de París desarrollaron en la década de 1680, siendo la Plaza de la Victoria (1685-1686) su primera expresión.[8]

Tal esfuerzo significó para la ciudad de París que la masa humana de la población y la proyectada ilusión de espacio ilimitado llegaran entonces a coincidir. La ilusión de grandes espacios en medio de grandes masas es el principio rector de la Plaza Vendôme (construida en 1701) y la Plaza de los Inválidos (acabada en 1706), culminando en la Plaza de la Concordia construida por Jacques-Ange Gabriel en 1763.

Los arquitectos que intervinieron en algunos de estos grandes espacios urbanos fueron entrenados para el trabajo en Versalles. Por ejemplo, Hardouin-Mansard participó en la construcción de la Plaza Vendôme después de inspeccionar la construcción del Palacio de Versalles. Pero así como Versalles fue concebido como un antídoto para el París de los años de 1660, un lugar de orden cuyas propias habitaciones, suites y jardines infundirían una actitud jerárquica entre los habitantes, el París de principios del siglo XVIII habría de ser un correctivo para Versalles. Los grandes *lugares* urbanos no tenían como objetivo el concentrar todas las actividades de las calles adyacentes; la calle no era una puerta para la vida de la plaza. Más que un foco, en la medida en que toda la arquitectura de Versalles es un foco, la plaza habría de ser un monumento a sí misma, con actividades restringidas en su interior, actividades mayormente de paso o de transporte. Fundamentalmente estas plazas no fueron diseñadas teniendo en cuenta a una masa creciente y congregada. Por lo tanto, Hardouin-Mansard luchó para eliminar de la plaza a los puestos, grupos de acróbatas y otras formas de comercio callejero y buscó asimismo mantener a los cafés puertas adentro y a las postas fuera de las plazas.[9]

El resultado fue el debilitamiento de la vida de la plaza tal como había sido conocida en París tanto en la época medieval como durante el Renacimiento. Allí donde en otro tiempo las plazas habían dispuesto de una multiplicidad de funciones, lo que Arnold Zucker llama la «capa» de todas las actividades de la ciudad produciéndose en un sólo lugar, la multitudinaria vida de la ciudad estaba ahora fragmentada y dispersa.[10]

Verdaderamente, las propias actividades de demolición y construcción que se necesitaban para clarificar estos vastos espacios,

8. S. GIEDION, *Space, Time and Architecture* (Cambridge: Harvard University Press, 4a. edición, 1963), pp. 141-142.

9. No obstante, al año siguiente Haussmann comprendió que estos vastos espacios podían colmarse rápidamente con multitudes revoltosas, de modo que la planificación antimultitud del siglo XVIII, pareció haber establecido el estadio en la ciudad para las formaciones turbulentas en el siglo XIX.

10. Paul ZUCKER, *Town and Square: From the Agora to Village Green* (Nueva York, Columbia University Press, 1959).

forzaron en París la salida de racimos de población desde los centros de 1660 hacia áreas más dispersas. El racimo de familias nobles y su extensa servidumbre, y la población de servicio de los alrededores de Los Inválidos regresaron al Marais a principios del siglo XVIII; la zona despejada frente a St. Sulpice trasladó a otro grupo de nobles y sirvientes hacia los espacios vacíos de St. Germain-des-Près. A medida que la población de París creció gradualmente, las áreas alrededor de los grandes lugares se volvieron más densas, pero estos centros ya no sirvieron como puntos donde la multitud podía reunirse en distintas actividades en el mismo lugar.[11]

En París las plazas medievales y del Renacimiento eran zonas libres como opuestas a la zona controlada por la casa privada. Al reestructurar la masa de población en la ciudad, las plazas monumentales de principios del siglo XVIII también reestructuraron la función de la multitud ya que alteraron la libertad con la que la gente podía congregarse. La reunión de la muchedumbre se transformó en una actividad especializada; se realizaba en tres lugares: el café, el parque y el teatro.

En Londres la plaza como zona libre para la multitud también llegó a su fin durante el período 1666-1740, pero a través de un camino totalmente opuesto. Después del gran incendio de 1666, se presentaron muchos proyectos para reconstruir la ciudad, siendo el más importante el presentado por Christopher Wren. Estos proyectos fueron rechazados por Carlos II casi inmediatamente. Los proyectos, de haber sido realizados, hubiesen otorgado a Londres puntos focales ornamentales de la misma naturaleza que Bernini estaba creando en Roma o aquellos que Hardouin-Mansard crearía más tarde en París. Realmente, el repudio al proyecto de Wren fue un rechazo del tipo de plaza de ciudad que Londres había visto recientemente en su centro, la obra del Covent Garden proyectada por Iñigo Jones.[12]

Pero la idea de acomodar la población en la ciudad a través de la construcción de plazas no fue abandonada. El duque de Bedford en el distrito de Covent Garden, y en Bloomsbury el conde de Southampton, comenzaron a construir grupos de casas a los lados, las plazas «irracionalmente diseminadas sobre un solar, separadas y, sin embargo, no demasiado incomunicadas unas de otras». El rasgo esencial de estas plazas consistía en que no habrían de llenarse con vendedores callejeros, acróbatas, vendedores de flores, etcétera, como había ocurrido con Covent Garden; serían colmadas con árboles y arbustos.[13]

Se ha dicho con frecuencia que con alojamientos masivos alrededor de un territorio floral cerrado, los ingleses intentaban preservar el sentido rural al construir la ciudad. Eso es parcialmente cierto. Esas casas en Bloomsbury eran urbanas en carácter y erigidas en grupos; parecían casas construidas en el centro de la zona no quemada de la Ciudad de Londres. Si una persona moderna puede imaginar un rascacielos con zonas de aparcamiento, luces de tráfico y todos los servicios concomitantes súbitamente erigido en medio de un maizal y con la expectativa, de parte del constructor, de que pronto otros rascacielos serán construidos alrededor de aquél, tendrá alguna noción de la mentalidad de Bedford y Southampton al urbanizar sus fincas.[14]

Los creadores de las plazas diseminadas se mostraron muy decididos a mantener el comercio fuera del área de la plaza. Bedford solicitó al gobierno el derecho legal para desalojar de las plazas a los pregoneros y a los mercachifles. Aunque en la década de 1690 esta prohibición fue difícil de aplicar, para 1720 ya era efectiva. La propia plaza se había convertido en un museo de la naturaleza en medio de casas de la más sofisticada índole. Y verdaderamente las expectativas de los urbanistas se habían concretado. Las gentes construyeron casas cerca de las plazas y paulatinamente el área se volvió tan densa como la antigua ciudad.

En Londres, al igual que en París, entonces, la reestructuración de la población por medio de la planificación de plazas conservó a las mismas como un lugar central de uso múltiple, de encuentro y observación. ¿Cómo repercutió en las gentes de la época esta restricción de la plaza como zona libre? Defoe brinda un panorama vívido para la década de 1720:

> Es el desastre de Londres, en cuanto a la belleza de su forma, que de este modo se extiende a los edificios, tan sólo como el placer de todo constructor... y según la conveniencia de las gentes que gobiernan... y esto ha esparcido su rostro del modo más confuso y extraviado, fuera de toda forma, débil y desigual.[15]

El crecimiento de la ciudad significó la pérdida de su centro, de su foco. El crecimiento no le pareció a Defoe una cuestión de necesidades de la época en lenta maduración. Parecían súbitas, abruptas:

> Se trata, debe observarse en primer lugar, de una crisis particular y significativa, singular para aquellos que escriben en esta época... que el incremento más grande y más eminente de edificios en la ciudad de Londres, y la vasta extensión de tierra tomada y ahora trans-

11. E. A. Gutkind, *Urban Development in France* (Nueva York: Free Press, 1970), p. 252.
12. Giedion, *op. cit.*, p. 287.
13. *Ibid.*, p. 620.

14. E. A. Gutkind, *Urban Development in Western Europe: The Netherlands and Great Britain* (Nueva York: Free Press, 1971), p. 259.
15. Defoe, *op. cit.*, p. 287.

formada en calles y plazas de casas de nobles, por la cual la masa o el cuerpo de la totalidad se vuelven tan infinitamente grandes, se haya producido generalmente en nuestros días, no sólo en el espacio de nuestra memoria, sino incluso en el espacio de unos pocos años...[16]

La cuestión social provocada por la población de Londres y París era el problema de vivir con un extraño o ser un extraño. La cuestión social suscitada por los nuevos términos de densidad en la ciudad era el de dónde se podía ver habitualmente a estos extraños, de modo que se pudiesen formar las imágenes de los tipos de extraños. La antigua zona de encuentro, la plaza de los mil usos, estaba siendo desgastada por un espacio que era un monumento a sí mismo en París y un museo de la naturaleza en Londres. En consecuencia, la demografía era la que creaba un medio en el cual el extraño era un desconocido.

Los extraños, como público entre sí, podrían haber evitado incluso de esa manera una gran parte de la carga de las normas, la necesidad de suscitar la creencia sólo dentro del sistema de un escenario inmediato, si la estructura jerárquica de los grupos sociales hubiese permanecido intocada por la ciudad. Ya que en esta jerarquía las imágenes de lugar, tareas y educación, hubiesen provisto a las gentes de aquellas pautas de referencia que debían aplicarse en encuentros específicos; la jerarquía podría servir no obstante como un seguro patrón de creencia. Pero la economía de la ciudad capital asociada con estos cambios demográficos desgastó el patrón de jerarquía como una clara medida de las relaciones entre extraños. Debido a que la jerarquía se transformó en una medida incierta al tratar con un extraño, surgió el problema del público.

Cambios en la burguesía urbana

En la primera mitad del siglo XVIII, las economías francesa e inglesa experimentaron un crecimiento brusco en el comercio internacional. El comercio exterior de Inglaterra se duplicó desde el año 1700 al 1780; el mercado cambió desde Europa como principal comprador de las colonias inglesas de ultramar. El comercio francés entró en ese vacío, llevándose mucho del comercio que Inglaterra había mantenido alguna vez con otros países europeos.[17]

Este incremento en el comercio tuvo un gran efecto en las ciudades capitales de ambos países. Londres y París eran puertos

16. *Ibid.*, p. 295; también en el trabajo de Raymond WILLIAMS, *The Country and the City* (Nueva York: Oxford University Press, 1973), cap. 2, especialmente las secciones sobre lo contrapastoral.

17. Christopher HILL, *Reformation to Industrial Britain* (Baltimore: Penguin, 1969), p. 226.

principales, como así también centros de las finanzas mercantiles para los barcos de ultramar, y puntos de distribución comercial para los productos que llegaban y salían del país y entre varias provincias dentro del mismo. El vigoroso crecimiento del comercio tuvo resultados tanto físicos como sociales. En Londres, el creciente comercio por el Támesis tuvo el efecto de extender la ciudad hacia el oeste, del mismo modo en que lo habían hecho las plazas. En París, el crecimiento del comercio en el Sena también extendió la ciudad hacia el oeste y cada vez más muelles y almacenes se amontonaron en el centro de la ciudad, a lo largo de las Tullerías y rodeando la Île de la Cité.[18]

Socialmente, el desarrollo del comercio creó puestos de trabajo en los sectores financieros, comerciales y burocráticos de la sociedad. Hablar de «el desarrollo de la burguesía» en cada ciudad es referirse a una clase relacionada con actividades de distribución más que de producción. Las gentes jóvenes llegadas a la ciudad encontraron trabajo en estas ocupaciones mercantiles y comerciales; en efecto, había algo de escasez de trabajo ya que existían más puestos para trabajadores alfabetizados que gentes que supieran leer. Al igual que el equilibrio de densidad en una ciudad, el equilibrio de trabajos en ella se comporta como un cristal: la nueva actividad del comercio en las capitales del siglo XVIII no fue agregada sobre la que ya existía; toda la estructura económica de la ciudad se recristalizaba alrededor de ella. Por ejemplo, el espacio destinado para negocios en los muelles se volvió muy costoso para los artesanos temporales; ellos comenzaron a trasladarse desde el centro y por lo tanto fuera de la propia capital mientras los comerciantes se mudaban a su interior.

El tema que nos interesa al abordar el desarrollo de esta burguesía intermediaria es la cuestión de una clara identidad de clase, ya que la falta de ella reforzó el sentido del extraño en tanto que desconocido.

Un escritor ha señalado que en París la burguesía sabía que constituía algo nuevo, pero no qué era. La confianza en sí misma puede detectarse en las jerarquías mercantiles de mediados del siglo XVIII, a diferencia de los impulsos discretos de sus precursores en los días de *la cour et la ville* en el siglo XVII. Por lo tanto, había una carencia de foco en lo que estos burgueses percibían de sí mismos: ellos eran los hombres nuevos, pero ¿qué significaba eso? En las obras de Diderot acerca de la vida burguesa de su tiempo, tal como *Le Père de Famille*, los personajes tratan su supervivencia sin raíces en la tierra, incluso su prosperidad, como algo misterioso.

Una explicación para esta ausencia de proclamaciones del «quiénes somos» es que las clases mercantiles tal vez todavía

18. Jeffry KAPLOW, *The Names of Kings* (Nueva York: Basic Books, 1972). p. 7.

tuviesen que moverse de la confianza a la afectación. Otra explicación es que las autodefiniciones seguras eran difíciles dada la formación económica de esta clase. Era una clase en la cual las gentes se asentaban, una clase nueva y expansiva; se trataba de una cuestión de movilidad más que de herencia. Una clase mucho más borrosa en su contorno que las clases mercantiles de principios del Renacimiento o posrenacentistas, ya que al extenderse el comercio en la ciudad, se alteró la naturaleza del mercado urbano. En los albores del siglo XVIII este mercado cambió de la competencia por el monopolio del comercio en una área determinada de productos a la competencia del comercio dentro de esa área o producto. Fue este cambio en el mercado el que volvió inestable la identidad de la clase media a lo largo de la escala del comercio.

Tanto en París como en Londres, por ejemplo, aparecieron en esta época mercados al aire libre que vendían enormes cantidades de productos. Vendían productos de los barcos y operaban en distritos especiales de la ciudad. A diferencia de las *foires* medievales, las Ferias de St. Germain y las Ferias de Les Halles constituían operaciones permanentes, con licencias otorgadas con patente del gobierno a cada vendedor. Con la construcción de Covent Garden en la década de 1640 se produjo en Londres la misma regularización de mercados al aire libre. Sin embargo, las licencias del comercio urbano eran diferentes a las antiguas licencias de exportación o importación. Una compañía particular ya no podía tener el derecho exclusivo a comerciar con un producto determinado, como hizo la Compañía de las Indias Orientales con el té durante algún tiempo, sino que un grupo de compañías honradamente, y a veces por medios ilegales, poseían los mismos productos para vender. En consecuencia, la naturaleza de la competencia se transformó de una disputa por el monopolio en un área particular en una disputa de comercio dentro de cada área. Cuando las dos ciudades se transformaron en centros de la compra-venta internacional, sus mercados internos se extendieron.[19]

En *La economía de las ciudades*, Jane Jacobs ha argumentado que la consecuencia de esta clase de crecimiento urbano fue la continua búsqueda de territorios todavía no alcanzados por la competencia, de nuevos tipos de bienes y servicios para vender, a fin de apartarse de la presión de competir con los demás. La argumentación en su forma general encoleriza a la mayoría de los historiadores; ligeramente cambiada se comprende para un cierto fenómeno en estas dos ciudades. Cuando los territorios de trabajo fueron destruidos se volvió mucho más difícil para los padres el trasmitir a sus hijos su propio trabajo. La razón

19. Karl POLANYI, *The Great Transformation* (Boston: Beacon Press, 1964), conclusión.

era simple: los padres sólo disponían de la mitad de su trabajo para ofrecer. Podían legar capital o un oficio pero no asegurar una comunidad de clientes, una asegurada fuente de recursos, etcétera. Más aún, bajo condiciones en las que los padres fueron compelidos a competir tenazmente por el trabajo, los hijos intentaron separarse, crear un nuevo mercado para sus habilidades a través del trabajo en oficios o empleos que les parecían menos atestados (una apariencia demasiado irreal en efecto). La expansión del comercio en Londres y París al promediar el siglo XVIII fragmentó la continuidad del trabajo dentro de la familia. La consecuencia fue que se volvió difícil ubicar «quién» era un extranjero por medio de los antecedentes de su familia.[20]

Las dislocaciones en la escala social ocasionadas por la extensión del mercado fueron extendidas desde la labor mercantil a la labor manual como el cristal de la economía urbana reformada del siglo XVIII. Esta circunstancia fue más evidente en los gremios. Tanto en París como en Londres los gremios abarcaban gran cantidad de trabajadores a fines del siglo XVII; para mediados del siglo XVIII el número de trabajadores agremiados había disminuido. La explicación habitual, como la de Sombart por ejemplo, es la de que los gremios no se ajustaban a los intereses móviles del trabajo exigidos por una sociedad industrial. Pero aceptar esa explicación significa visualizar a la historia del siglo XVIII como una preparación para aquello que aún no había llegado. Dentro de las vidas de los trabajadores urbanos, tal como Kaplow ha señalado, existían razones inmediatas que les alentaron a abandonar el trabajo agremiado en busca de ocupaciones más variables. Mientras que en el curso de una vida el ascenso de jornalero a patrón era teóricamente posible, en la práctica era remoto. En los gremios de París en el siglo XVIII, «ya sea como eternos jornaleros o *chambrelans*, la pobreza de estos trabajadores era probablemente extrema y su movilidad nula, una condición por la que ellos pueden haberse sentido agraviados aún más intensamente que sus hermanos fuera de los gremios». Aun cuando sea verdad que los gremios declinaron en su funcionalidad en el siglo XVIII, según las razones que Sombart esgrime, también es verdad que los gremios fueron vaciados más intencionalmente porque para el joven implicado, el derecho otorgado por un socio de su padre para trabajar en un comercio no le garantizaba al hijo que tendría realmente algún trabajo que hacer y mucho menos alguna «perspectiva».[21]

Entre las clases trabajadoras más bajas la competencia por vender servicios se extendió en la misma medida en que la competencia por vender bienes se había extendido entre las clases

20. Ver Jane JACOBS, *The Economy of Cities* (Nueva York: Random House, 1969). [Trad. castellana: *La economía de las ciudades*, Barcelona, Península.]
21. KAPLOW, *op. cit.*, p. 36.

medias. El mercado de sirvientes era mucho más grande que el número de lugares para sirvientes en Londres y París a últimos del siglo XVII, y este exceso de mano de obra empeoró durante el siglo XVIII. En cuanto a los sirvientes, la oferta excedía de tal modo a la demanda que era difícil inducir a los patrones a que tomasen los hijos de aquéllos ya que resultaba más barato mantener una casa contratando sirvientes adultos nuevos y no conservando a las familias enteras de los viejos criados. Cuando el comercio internacional se expandió por la vía de la ciudad la economía de servicios dentro de la misma se volvió fragmentada y se fortaleció la competencia intraservicio e intraoficio; el verdadero concepto de territorios que separaban a las gentes fue destruido.[22]

En suma, la demografía y la economía de estas dos vigorosas ciudades sirvieron para definir al extraño como desconocido, al menos por un corto período, un desconocido que no podía ser ubicado fácilmente a través de averiguaciones fácticas. Cuando las gentes rompieron un lazo de familia para venir a la ciudad, los nombres de familia, las asociaciones y las tradiciones no ayudaron. Cuando la población fue distribuida mediante nuevas formas urbanas, masificándola alrededor de plazas que no estaban destinadas como lugares de fácil congregación y sociabilidad, el conocimiento de esos extraños a través de la observación rutinaria se volvió más difícil. Cuando la complejidad de los mercados extendidos destruyó los territorios estables de actividad económica, el «lugar» ocupacional no ayudó en absoluto. Las rupturas de jerarquías entre las generaciones se hicieron más frecuentes; la herencia de una posición sucumbió a la creación de una posición, tanto baja como alta.

De este modo, el dominio de las apariencias no fue regido fácilmente por modelos tales como de dónde has venido, adónde perteneces o qué estás haciendo cuando te veo en la calle. Nuevamente, contrástese esta situación con la demografía de Nueva York al comenzar el siglo XX: los migrantes de Nueva York, ubicados inmediatamente por el idioma que hablaban, a menudo habiendo emigrado familias enteras o habiendo traído a sus familias en tren, se agruparon en subáreas étnicas dentro de la ciudad, incluso al extremo de vivir en edificios dentro de su área étnica según la localidad o el pueblo que habitaban en su antiguo país. Una vez en Nueva York, cada uno de esos subgrupos étnicos utilizó el área de una manera análoga a la del medioevo o el Renacimiento en las plazas de París. La calle era un área de negocios, de encuentro de grupos, escenario de la

22. WILLIAMS, *op. cit.*, p. 147; ver H. J. HABAKKUK, *American and British Technilogy in the 19th Century* (Cambridge: Cambridge University Press, 1962) para una teoría más general acerca de la transformación de este excedente en el siglo XIX.

observación casual, con la iglesia construida en un punto central a lo largo de la misma. A mediados del siglo XVIII los extraños de París y Londres carecieron de dichos modos automáticos de organización.

Aclaremos esta carencia de roles seguros, ya que el retrato hecho aquí podría indicar que los cosmopolitas del *ancien régime* habitaron un universo kafkiano, abstracto, en el cual la humanidad era vacía y no tenía rostro. Difícilmente fuera este el caso; la capital en el siglo XVIII era un lugar en el que las gentes realizaban grandes esfuerzos para colorear y definir sus relaciones con los extraños; la cuestión es que tenían que realizar un esfuerzo. Las condiciones materiales de vida en la ciudad debilitaron cualquier tipo de confianza que las gentes pudiesen depositar en la clasificación «natural», rutinaria, de los demás según fuese su origen, sus antecedentes familiares o su ocupación. El esfuerzo por colorear las propias relaciones con los demás, el intento de darle una forma a estos intercambios sociales, era un esfuerzo por crear un significativo sentido de público. Una idea de la cantidad de trabajo necesario para crear este público significativo fuera de un medio de extraños puede obtenerse a través de la comparación de una pieza de etiqueta social en la nueva sociedad urbana con la misma etiqueta en la antigua sociedad de la corte. Esta sutileza social interesa a las preguntas, saludos, presentaciones y chismografía como el primer estadio de la sociabilidad para dos extraños que se encuentran por primera vez.

Intercambios en la corte y en la ciudad

Los observadores de los modales de parisinos y londinenses en la década de 1750 fueron menos impactados por las diferencias entre las dos ciudades que por la diferencia de ambas con respecto a los términos provincianos de la cortesía. También observaron cuán similares se habían vuelto las dos ciudades, comparadas con la desigual vida cortesana de Inglaterra y Francia.

La vida cortesana que surgió bajo el reinado de Carlos II en Inglaterra se estableció sobre un curso exactamente opuesto al de la vida cortesana desarrollada en Francia bajo Luis XIV. Los ingleses, después de la austeridad del gobierno puritano, observaron cómo en su sociedad la vida cortesana cobraba forma entregada al placer informal; esta situación perduró desde 1660 hasta 1688. Los franceses bajo el reinado de Luis XIV, luego de los desórdenes de la Fronda, vieron tomar forma a una vida de corte expresamente formal y ordenada, altamente disciplinada, crecientemente almidonada; esta situación continuó hasta 1715. En Inglaterra, la irrupción del crecimiento urbano desde la década de 1690 en adelante fue acompañada de una creciente esta-

bilización tanto en la política como en la vida de la corte; esto es, el crecimiento de Londres y el crecimiento de una monarquía estable, limitada, se desarrollaron paralelamente. En Francia, la fuerza del rey y la fuerza de París eran antagónicas. Luis creó Versalles y abandonó las Tullerías como residencia permanente, así controlaría mejor a sus nobles, para que la corte pudiese transformarse en una rígida jerarquía sin lugares o escenarios de escape. Después de la muerte de Luis XIV en 1715, el cambio experimentado por París bajo Luis XV se realizó a expensas de las instituciones de Versalles. En consecuencia, las historias de las cortes de Inglaterra y Francia son comparables políticamente, sólo como opuestas. Socialmente, existieron ciertos paralelos.[23]

En las cortes de mediados del siglo XVII, no solamente en Francia sino en Alemania, Italia e Inglaterra, los saludos entre personas de distinto rango incluían elaboradas lisonjas basadas en el conocimiento interpersonal. Por supuesto era el superior quien debía ser adulado en los tratamientos entre personas que no poseían clase y aquellas que sí la poseían, los títulos indicativos del rango eran *de rigueur* por ambas partes: *Monsieur le Marquis* le hablaba a *Monsieur l'avocat*. Las lisonjas ofrecidas bajo estas circunstancias estaban destinadas a enaltecer personalmente la clase reconocida del interlocutor. En las memorias de Saint-Simon, encontramos personas «honrándose» unas a otras en términos tales como «Estoy encantado de conocer al hombre que...» después de lo cual seguía una lista de hazañas en la guerra, conexiones familiares o, cuando se trataba de personas de una posición ligeramente más baja, rasgos de carácter que dan a un hombre una reputación. Decirle a una persona la mayor lisonja acerca de él o ella en un primer encuentro era una manera de establecer un vínculo social.[24]

La estructura de una sociedad dominada por la corte hace que esta clase de saludos y alabanzas surjan fácilmente. Con excepción de Versalles estas cortes eran pequeñas, de modo que la reputación de una persona y sus antecedentes podían propalarse con facilidad en la pequeña comunidad. Las estimaciones de la cantidad de personas que habitaban Versalles durante la época de su esplendor varían enormemente, pero está claro según Saint-Simon y según escritores modernos como W. H. Lewis que dentro de los rangos que eran factibles de encontrar

23. J. H. Plumb, *The Origins of Political Stability: England 1675-1725* (Boston: Houghton Mifflin, 1967) *passim*. Para los cambios específicos consultar la obra de Alfred Franklin, *La Vie Privée d'Autrefois* (París: Plon, 1887), I, 259-282.

24. Ver Saint-Simon, *Memoirs* (París: Boston, 1899) y también los muy interesantes apartes en el trabajo de H. Baudrillart, *Histoire du Luxe Privé et Public* (París: Hachette, 1880), vol. I, pp. 194-195; ver también esos momentos registrados en los diarios de Pepys cuando describe los brindis mientras sus compañeros están bebiendo.

en la corte, los subgrupos fueron nuevamente lo bastante pequeños como para permitir que los hechos relacionados con una persona pudieran ser divulgados de boca en boca antes de que ésta fuese presentada. Además, la importancia de la prioridad promovía una intensa investigación acerca de la categoría de los extraños que uno iba a conocer.[25]

Los modelos de murmuración surgían naturalmente de una situación de esa naturaleza. La chismografía constituía un intercambio irrestricto de información acerca de otras gentes; sus pecados, asuntos amorosos, o pretensiones eran analizados en el mayor detalle porque en la corte la mayoría de estas intimidades constituían el conocimiento común. Además, la murmuración nunca indica a un superior que sabe, o verdaderamente ha escuchado, la chismografía acerca de éste, mientras que el superior al hablar con una persona más baja socialmente puede indicarle, sin insultarla, que ha escuchado murmuraciones sobre esa persona e inclusive discutir su verdad o falsedad aun durante un primer encuentro.

Setenta años más tarde, en Londres y París, el modelo había cambiado. Con propósitos de clarificación, analicemos a la misma clase social tal como se hubiese orientado antes en la corte. En 1750 lord Chesterfield previene a su hijo que nunca aluda a la familia de la persona que le es presentada porque uno nunca sabe con seguridad qué relación emocional existe entre una persona y su familia, ni tampoco se puede estar seguro, en las «confusiones» de Londres, de que uno tenga los modelos familiares correctos. Dentro de un medio populoso, colmado y vuelto a colmar por extraños, los saludos que enaltecen a la persona y a su conocida posición social se volvieron una cuestión difícil. Ahora, generalmente debían encontrarse expresiones de salutación estereotipadas cuya aceptación era una cuestión de cuán floridas y no particulares fuesen como figuras del lenguaje en sí mismas; el hecho de que pudiesen ser, y fuesen, aplicadas indiscriminadamente a cualquier persona no disminuía de ningún modo su cortesía. Verdaderamente, la esencia del cumplido consistía en honrar a otra persona sin necesidad de ser directo y personal.[26]

Por ejemplo, cuando la Mariana de Marivaux, en *La Vie de Marianne*, asiste a su primera gran fiesta en París, queda impresionada por lo atractivo y abierto de la compañía, por lo poco

25. W. H. Lewis, *The Splendid Century* (Nueva York: Morrow, 1971 ed.), pp. 41-48.

26. Lord Chesterfield, *Letters* (Londres: Dent-Dutton, ed. 1969; primera publicación, 1774), p. 80; existen interesantes paralelos con los saludos con los que Voltaire comenzaba sus cartas; las mismas palabras se aplican a gentes de rangos sociales ampliamente divergentes, algunas de las cuales responden exactamente de la misma forma; el hecho de que los saludos sean impersonales no disminuyen su «cortesía» en modo alguno.

que se habla de gentes de quienes ella podría no saber nada y por el cuidado que se toman para que ella les hable de su propia vida sin parecer entrometidos. En la sociedad urbana del siglo XVIII la cortesía se transformó en el reverso de los estilos que habían caracterizado a la sociedad cortesana de mediados del siglo XVII. El vínculo social inicial fue establecido mediante formas de cortesía basadas en el reconocimiento de que las gentes eran «cantidades desconocidas».[27]

Bajo las condiciones urbanas la murmuración adquirió un carácter peculiar. Voltaire escribió que si uno comienza la murmuración demasiado prematuramente en el conocimiento de una persona, se la insulta. Más que un terreno inmediato de tópicos a compartir, la murmuración se transformó en la marca de la amistad en cierto estadio. De lo contrario, existía un gran riesgo al hablar de gentes hacia quienes el interlocutor estuviese bien dispuesto; o inclusive, como en una de las populares historias de la década de 1730 que refiere un relato licencioso acerca de una mujer que ignoraba la verdadera clase de mujer que ella era. Por lo tanto, la gran ciudad regía la conversación sobre la personalidad como una manera de establecer un primer contacto con los demás.[28].

El conocimiento de una distancia existente entre una persona y su propio comercio con el mundo se volvió un tema rechazado por muchos escritores en la década de 1740, de quienes lord Chesterfield fue tal vez el ejemplo más famoso. En las cartas de Chesterfield a su hijo el énfasis se concentra en aprender a sobrevivir en el mundo escondiéndose recíprocamente los sentimientos. En el año 1747, Chesterfield aconsejaba:

> Las gentes de tu edad, habitualmente, presentan una descuidada sinceridad acerca de sí mismos que los vuelve fáciles presas de los arteros y experimentados... Cuídate entonces, ahora que estás entrando en el mundo, de estas amistades propuestas. Recíbelas con gran cortesía, pero también con gran incredulidad; y retribúyelas con lisonjas, pero no con confianza.[29]

Pocos días más tarde Chesterfield amplió su consejo. Verdaderamente, este año marca el comienzo de una peroración que abarcaría toda su vida y en la cual Chesterfield le dice a su hijo que sólo llevando una máscara puede sobrevivir a las «acechanzas» de las grandes ciudades como París y Londres. Las palabras de Chesterfield eran inflexibles:

27. MARIVAUX, *La Vie de Marianne*, en *Romans, Récits, Contes et Nouvelles*, texto presentado y prologado por Marcel Arland (Tours: Bibliothèque de la Pléiade, 1949), pp. 247-248.
28. CHESTERFIELD, *op. cit.*, p. 80.
29. *Ibid.*, p. 32.

> De todas las cosas, destierra la egolatría de tu conversación y nunca pienses en entretener a las gentes con tus propios intereses personales o tus asuntos privados, aunque sean interesantes para ti, son tediosos e impertinentes para cualesquiera otros. Además, uno no puede guardar demasiado en secreto sus asuntos privados.[30]

Una y otra vez Chesterfield cita sus propios errores de juventud cuando, amparado de las realidades de Londres, creció con la idea de que la honestidad y la franqueza eran cualidades morales; el precio de estas virtudes fue «un gran dolor causado a mí mismo y a los demás» cuando comenzó a vivir su existencia de adulto en Londres. Educado en un medio aristocrático similar al de Madame de Sevigné, Chesterfield observaba la *spiritualité* de ella como un positivo peligro en los años de 1740, ya que la vida social que él había vivido cambió de la corte y la heredad a una vida entre extraños en una ciudad cosmopolita.

La mitad del siglo XVIII fue una de las grandes eras de la sociabilidad, aunque sus ciudadanos no fueran probablemente candidatos a tal honor. Las condiciones materiales de la vida hicieron que las gentes abriesen signos de interrogación sobre los demás, y esta incertidumbre no fue una cuestión emocionalmente neutra. El temor a los demás como desconocidos promovió advertencias similares a aquellas que Chesterfield había dado a su hijo en el sentido de que «uno no puede guardar demasiado en secreto sus asuntos privados», el propio temor a estos cambios materiales reforzaba por lo tanto su efecto, que era un manto arrojado sobre los extraños de manera que no pudiesen ser «ubicados» en virtud de sus circunstancias materiales. ¿Cómo hicieron entonces estos disímiles candidatos para crear una sociedad de sociabilidad tan intensa? ¿Cuáles fueron los elementos que utilizaron para construir sus relaciones?

30. *Ibid.*, p. 34.

IV. Roles públicos

Una de las formas mediante la cual la sociedad urbana del siglo XVIII volvió significativos los encuentros sociales, fue a través de los códigos de creencia que operaban tanto en el teatro como en la vida cotidiana. Mirando hacia atrás podemos intentar ser un poco más prudentes al referirnos a este puente de lo que lo fueron las gentes de la época. A mediados del siglo XVIII en París como así también en Londres, las gentes se referían a la ciudad como habiendo cambiado los términos básicos de la milenaria imaginación del *theatrum mundi*. En el año 1749 Fielding se refería a Londres como a una sociedad en la cual el escenario y la calle se encontraban «literalmente» entremezclados; el mundo como teatro, decía Fielding, ya no era «sólo una metáfora» como había sido en tiempos de la Restauración. En 1757 Rousseau escribió un tratado para demostrar que las condiciones de vida en París impulsaban a las gentes a comportarse como actores a fin de ser sociables unas a otras en la ciudad. Tal como veremos dos capítulos más adelante, estas declaraciones acerca de un nuevo *theatrum mundi* no fueron realmente lo que parecían. Retrospectivamente sería mejor decir que se construyó un puente entre aquello que era verosímil en el escenario y lo que era verosímil en la calle. Esto otorgó una forma a la vida de la calle. Así como el actor despertaba los sentimientos de las gentes sin revelarles su propio carácter exterior al escenario, los mismos códigos de creencia que empleaba le servían al público para un fin similar: ellos alcanzaban los sentimientos de los demás sin necesidad de intentar definirse entre sí, una definición que las condiciones materiales de vida hubiesen hecho difícil, frustrante y probablemente infructuosa. Este puente, a su vez, les brindó a las gentes los medios para ser sociables en terrenos impersonales.

Fue de este modo que la primera de las cuatro estructuras de la vida pública, el problema del público, llegó a mantener una relación con la segunda estructura, los códigos de creencia que unían al teatro con la sociedad. La primera representaba una cuestión de desorden material; la segunda, un orden emocional construido sobre aquél. El orden fue la respuesta al desorden pero también una trascendencia de él.

El puente estructural entre la creencia en el teatro y en la calle se formó con dos principios: uno concerniente al cuerpo y el otro a la voz. El cuerpo fue tratado como un maniquí, el

lenguaje como un signo más que como un símbolo. Por medio del primer principio, las gentes visualizaron las vestimentas como cuestiones de ingenio, decoración y convención, y con el cuerpo sirviendo como maniquí más que como una criatura viviente y expresiva. Mediante el segundo principio, escuchaban un lenguaje que tenía significación en y para sí mismo antes que un lenguaje que hiciera referencia a situaciones externas o a la persona que hablaba. A través de los dos principios estaban capacitados para separar de la conducta con los demás los atributos personales de aquellos concernientes a la condición física o social y de este modo dieron el segundo paso en la creación de una geografía de «fuera en público».

El cuerpo es un maniquí

Un habitante de una ciudad moderna que fuese súbitamente transportado a París o a Londres en los años de 1750, encontraría multitudes cuya apariencia era a la vez más simple y confusa que las multitudes de nuestro tiempo. Actualmente una persona en la calle puede distinguir de vista a la persona pobre de aquella de clase media y, con un poco menos de precisión, a la persona rica de la persona de clase media. Hace dos siglos las apariencias en las calles de París y de Londres eran manipuladas de esa manera hasta el punto de convertirse en los indicadores más precisos de la posición social. Los sirvientes eran fácilmente distinguibles de los trabajadores. La clase de trabajo que una persona realizaba se podía discernir a partir de las vestimentas peculiares adoptadas por cada gremio, como también podía distinguirse la jerarquía de un trabajador en su oficio echando una mirada a ciertos moños y botones que llevaba. En los estratos medios de la sociedad, los abogados, contadores y comerciantes usaban adornos distintivos, pelucas o moños. Los estratos más elevados de la sociedad aparecían en la calle con vestimentas que no sólo les separaban de las clases inferiores sino que además dominaban la calle.

Las vestimentas de la minoría y de la burguesía acaudalada dejarían perpleja a la visión moderna. Usaban lunares postizos pigmentados en rojo y untados sobre la nariz, la frente o la barbilla. Las pelucas eran enormes y elaboradas. Así eran también los tocados de las mujeres, que incluían además barcos a escala perfectamente detallados y entrelazados en el cabello, canastos con frutas o, inclusive, escenas históricas representadas por figuras en miniatura. La piel de hombres y mujeres estaba pintada de un rojo apopléjico o bien de un blanco desvaído. Se usaban antifaces pero sólo por la diversión de poder quitárselos. Parecía como si el cuerpo se hubiese transformado en un gracioso juguete con el cual divertirse.

Durante sus primeros momentos en la calle, el intruso moderno se vería tentado de llegar a la conclusión de que no existía ningún problema de orden en esta sociedad, al estar todos tan claramente diferenciados. Y si este observador moderno tuviese algún conocimiento histórico ofrecería una explicación simple para este orden: las gentes no hacían más que observar las leyes. Puesto que en los estatutos de Francia e Inglaterra existían leyes suntuarias que asignaban a cada rango de la jerarquía social un grupo de ropas «apropiadas» y prohibían a las personas de determinado rango la utilización de vestimentas que correspondían a personas de otro rango. Las leyes suntuarias eran especialmente complicadas en Francia. Por ejemplo, a las mujeres de la década de 1750 cuyos maridos fuesen trabajadores no les estaba permitido llevar aquellas vestimentas que llevaban las mujeres de los patronos de un gremio, y a las esposas de los «comerciantes» les estaban prohibidos algunos de los adornos permitidos a las mujeres de clase elevada.[31]

No obstante, las leyes de los libros de estatutos no indican que éstas fuesen observadas o ejecutadas. A principios del siglo XVIII se practicaron muy pocos arrestos por violación de las leyes suntuarias. Teóricamente uno podía ir a la cárcel por imitar la apariencia física de otras personas; en la práctica, en el año 1700, uno no debía tener ningún temor de hacerlo. Las gentes que habitaban grandes ciudades tenían pocos medios para decir si la vestimenta de un extraño en la calle era un exacto reflejo de la posición social de él o ella, por todas las razones enunciadas en el capítulo anterior; la mayoría de los migrantes hacia los centros cosmopolitas llegaban desde lugares relativamente lejanos, desarrollando nuevas ocupaciones una vez en la ciudad. ¿Era entonces una ilusión aquello que el observador veía en la calle?

De acuerdo con la lógica de una sociedad propensa a la igualdad, cuando las gentes no tienen que exhibir sus diferencias sociales, no lo harán. Si tanto la ley como la extranjería permiten que uno «escape» siendo cualquier persona que elija ser, entonces uno tratará de no explicar quién es. Pero esta lógica igualitaria se destruye cuando es aplicada a la ciudad del *ancien régime*. A pesar del hecho de que las leyes suntuarias fueron raramente aplicadas a lo largo de Europa Occidental, y a pesar del hecho de que en las grandes ciudades sería difícil conocer algo acerca de los orígenes de aquellos que uno veía en la calle, había un deseo de observar los códigos del vestir de acuer-

31. Cuando los Estados Generales se encontraron en 1789, el Gobernador de los Estados, siguiendo las antiguas leyes, declaró que los miembros del Tercer Estado no podían llevar joyas o anillos o usar moños u otros emblemas de colores brillantes en sus ropas. Esto encendió la ira de Mirabeau y promovió uno de sus discursos más famosos. Ver R. BROBY-JOHANSEN, *Body and Clothes: An Illustrated History of Costume* (Nueva York: Reinhold, 1968), «18th Century».

do al rango. Al hacerlo así, las gentes esperaban poner orden a la mezcla de extraños en la calle.

El vestuario de la mayoría de los ingleses y franceses de las clases media y alta mostraron una significativa estabilidad en el corte y la forma general desde fines del siglo XVII hasta mediados del siglo XVIII, ciertamente más estabilidad que en los ochenta años previos. Con excepción del pannier femenino (una falda aplastada) y del cambio gradual que experimentó la figura del ideal masculino, del talle corpulento al talle fino y estrecho, hubo en el siglo XVIII una persistencia de las formas básicas del siglo XVII. Sin embargo, el uso de estas formas estaba cambiando.[32]

Aquel vestuario que a fines del siglo XVII era utilizado en cualquier ocasión, fue concebido como apropiado solamente para el escenario y la calle en el siglo XVIII. En el hogar del siglo XVIII, las entalladuras flojas y las vestimentas simples constituían las preferencias crecientes de todas las clases. Aparece aquí el primero de los términos de la división entre el dominio público y el privado; el dominio privado es más natural, el cuerpo aparecía como expresivo en sí mismo. Squire señala que, durante la Regencia,

París asistió a la completa adopción de una apariencia *negligée*. La ropa del tocador había descendido a la sala. La categoría «privada» del vestido era enfatizada por el uso general de formas claramente «desvestidas» en su origen.[33]

En la calle, por contraste, se usaban vestimentas que indicaban la posición social de forma indudable y el vestuario debía ofrecer una imagen corporal familiar y conocida si se deseaba que los detalles tuviesen éxito. La conservación de aquellas formas voluminosas en la apariencia física que predominaban en el siglo XVII no podía, por lo tanto, ser observada como una simple continuidad con el pasado. El intento estaba destinado a utilizar imágenes comprobadas del lugar al que uno pertenecía en la sociedad con el objeto de definir un orden social en la calle.

Debido a los cambios producidos en la vida urbana, este intento debía topar forzosamente con dificultades. Por una parte, muchas de las nuevas ocupaciones mercantiles no tenían un precedente en el siglo XVII, de modo que aquellos que trabajaban en la sección de contabilidad de una firma comercial no disponían de la ropa adecuada. Por otra parte, con el colapso de gremios en las grandes ciudades, gran parte de la colección de vestimentas familiares basadas en adornos que acreditaban

32. Ver James LAVER, *A concise History of Costume and Fashion* (Nueva York: Abrams, Inc., n.d.), «The 18th Century», para un excelente resumen fáctico.

33. Geoffrey SQUIRE, *Dress and Society, 1560-1970* (Nueva York: Viking, 1974), p. 110.

la pertenencia a algún gremio era inservible, ya que muy pocas personas estaban autorizadas para usarlas. Un modo por el cual las gentes resolvieron estas dificultades fue el adoptar como de uso en la calle aquel vestuario que definía claramente un oficio o profesión particulares pero que tenía poca relación con el oficio o la profesión del que lo usaba. Estas gentes no se vestían necesariamente de ellas mismas. En efecto, los archivos indican que las gentes de clase media baja parecen haber sido sólo esporádicos tenderos en cuestión de ropas. Ni tampoco se preocupaban demasiado por alterarlas de algún modo para vestir o simbolizar su propio rango particular si estas ropas viejas les eran donadas por alguien de un oficio o profesión distinta pero equivalente. Eso hubiese sido idiosincrático; las vestimentas no hubiesen significado demasiado para una persona de la calle que no conociese a quien las llevaba y mucho menos la razón por la cual éste pudiese haber alterado una forma familiar. El hecho de que las gentes fuesen efectivamente lo que usaban era menos importante que su deseo de llevar algo reconocible a fin de ser alguien en la calle.[34]

Podríamos decir que un agente marítimo empleado en una firma de aves de corral que se vistiese como un carnicero o un halconero cuando salía a dar un paseo, estaría usando un disfraz. Esta idea de disfraz nos ayudaría a comprender su conducta como relacionada con el vestuario de un actor en el teatro y podríamos entender fácilmente que ese modo de vestir pudiese denominarse observancia de una convención social.

Lo que vuelve fascinante a la ropa de calle en el siglo XVIII es que incluso en los casos menos extremos, donde la disparidad entre el atavío tradicional y las nuevas condiciones materiales no impulsaba a nadie a un acto de imitación y sí, en cambio, a llevar vestimentas que reflejaran exacta y razonablemente quién era, estaba presente el mismo sentido de disfraz y convención social. En el hogar, las ropas se adaptaban al cuerpo y a sus necesidades; en la calle se llevaban ropas cuyo propósito era el de hacer posible que otras gentes pudiesen actuar como si supiesen de quién se trataba. La persona se volvió una figura en un paisaje inventado; el propósito de las vestimentas no era el de otorgar seguridad en el conocimiento del otro, sino el de volver a la persona capaz de comportarse como si estuviese segura. No investigues demasiado profundamente dentro de la verdad de la apariencia de otras gentes, aconsejaba Chesterfield a su hijo; la vida es más sociable si tomamos a las gentes como son y no como probablemente sean. En este sentido, por lo tanto, las vestimentas tenían un significado independiente de quien las llevara y de su cuerpo. A diferencia de lo que representaba en el hogar, el cuerpo era una forma para ser vestida.

34. BRAUDEL, *op. cit.*, p. 236.

Al articular esta regla tendríamos que especificar «hombres» en lugar de «gentes». Puesto que las mujeres eran escrutinizadas más cuidadosamente para una relación entre su rango y su vestuario; dentro de un rango general, como el de los hombres, ellas podían elegir un lado de la calle o el otro, pero podían incurrir en hostilidad al saltearse la línea divisoria entre los rangos. El problema era más agudo en los matices de la categoría, tampoco muy claros ellos mismos, entre los niveles de la clase media media y los de la clase media alta, y la razón estriba en el medio por el cual se propagó la moda de la época entre la población femenina.

Francia fue el modelo para el gusto femenino tanto en los niveles medios como en los más altos de la sociedad. En esta década las mujeres inglesas de posición media llevaban habitualmente aquello que las mujeres francesas de posición elevada habían llevado diez o quince años atrás. Las ropas francesas fueron divulgadas por medio de muñecas; las muñecas estaban ataviadas con réplicas exactas de la moda corriente y entonces los vendedores, con sus cajas de mercancía colmadas con quince o veinte perfectos maniquíes en miniatura, viajarían a Londres o a Viena. En París mismo existía entre las clases un retraso similar aunque, naturalmente, las muñecas no eran necesarias.[35]

El sistema adoptado hubiese creado una tremenda confusión de líneas de clase si las muñecas hubiesen sido llevadas, exactamente, a la medida humana o, por el contrario, si las diferencias entre las clases media y alta hubiesen consistido en que las muñecas hubieran sido ecos exactos de aquello que las damas elegantes llevaban cuando eran mucho más jóvenes. En efecto, cuando las muñecas fueron llevadas a proporciones naturales los vestidos se simplificaron sistemáticamente. En París, donde no se necesitaban muñecas, también se dio el mismo modelo de simplificación. El resultado fue que las mujeres de clase media eran lánguidos ecos de sus aristocráticas contemporáneas cuando éstas eran jóvenes, pero también versiones simplificadas de ellas.[36]

Los códigos del vestir como un medio para regular la calle actuaron en forma clara pero arbitraria en la identificación de quién era quién. El modelo adoptado podía amenazar esta claridad. La siguiente es la reacción de un marido de clase media, un comerciante en aceite, frente a la vestimenta de su esposa, comentada en el «Lady's Magazine» de un período ligeramente posterior, 1784:

> Cuando bajó las escaleras con un vestido blanco, tan apretado y plisado, no podría deciros qué hubiese hecho con ella; entonces, viéndome, exclamé: «Oye, Sally, querida, qué nueva travesura es ésta: no se parece a ninguna de las batas que solías llevar.» «No, querido —exclamó ella—, no es ninguna bata, es la *chemise de la reine.*» «Querida —respondí, ofendido por esa jerigonza—, llamemos a tu nuevo vestido en inglés corriente.» «Pues entonces —dijo ella—, si así lo quieres, se trata de la camisa de la reina.» Por Dios, pensé yo, *en qué se convertirá el mundo si la mujer de un aceitero baja a atender la tienda, no sólo llevando su propia camisa, sino la de una reina.*

35. François BOUCHER, *20.000 Years of Fashion* (Nueva York: Abrams, n.d.), pp. 318-319.

36. Max von BOHEM, *Dolls*, trad. Josephine Nicoll (Nueva York: Dover, 1972), pp. 134-153.

Si la esposa de un aceitero o cualquier otra mujer podía llevar una *chemise de la reine*, si la imitación era exacta, ¿cómo podían saber las gentes con quién estaban tratando? Nuevamente el problema consistía no ya en estar seguro de un rango determinado sino en ser capaz de actuar con seguridad.[37]

Por lo tanto, cuando uno veía que una mujer no estaba ataviada de acuerdo a su posición social, se consideraba como buenos modales el exponerla al ridículo incluso al extremo de señalarles a otros extraños que se trataba de una impostora. No obstante, esta humillación era una conducta, como las mismas ropas, que se aplicaba en una geografía específica: si uno encontraba en una reunión en su casa a alguien vestido en desacuerdo con su clase, era el colmo del mal gusto someterla al tratamiento que uno tenía derecho a infligirle en la calle.

La indumentaria de la aristocracia y de las clases burguesas elevadas pueden asumir ahora su lugar en relación a la indumentaria de las clases más bajas. El principio de vestir al cuerpo como si fuese un maniquí, como un vehículo para ser resaltado por las convenciones bien establecidas, vinculó a los dominios sociales superiores e inferiores más estrechamente de lo que un visitante casual podría suponer en primera instancia a partir de las vestimentas actuales o, más precisamente, las clases elevadas llevaron este principio a su conclusión lógica: separar literalmente del cuerpo toda imaginación corporal. Si ese visitante casual se detuviese por un momento y considerara en qué fantasía y travesura se basa la indumentaria de las clases elevadas, sería impresionado por el hecho de que la peluca, el sombrero y la chaqueta al tiempo que atraen la atención hacia quien los lleva, lo consiguen merced a las características de estos adornos como objetos en sí mismos y no como complementos para destacar las peculiaridades de un rostro o de una figura. Repasemos la indumentaria desde la cabeza hasta los pies para ver cómo llegaron las clases elevadas a esta objetivación del cuerpo.

Los tocados consistían en pelucas y sombreros para los hombres y en el cabello enlazado y ondulado para las mujeres. Al comentar la evolución de las pelucas a mediados del siglo XVIII, Huizinga escribe:

37. Norah WAUGH, *The Cut of Women's Clothes, 1600-1930* (Nueva York: Theatre Arts Books, 1968), p. 123.

...la peluca se peina en forma de un penacho regular de cabello batido en la frente con hileras de prolijos rizos pequeños sobre las orejas y atado en la nuca con lazos. Se abandona todo intento de imitar a la naturaleza; la peluca se transforma en el ornamento perfecto.

Las pelucas estaban empolvadas y el polvo se mantenía en su lugar con pomada. Había muchos estilos, aunque el que describe Huizinga era el más popular; las propias pelucas exigían un gran cuidado para su conservación.[38]

El acceso de las mujeres al adorno de sus cabellos está mejor ilustrado por *La Belle Poule*. Una nave de ese nombre derrotó a una fragata inglesa e inspiró un peinado en el cual el cabello representaba el mar y anidada en él se encontraba una réplica exacta de *La Belle Poule*. Los tocados como el *pouf au sentiment* eran tan altos que las mujeres a menudo debían ponerse de rodillas para pasar a través del vano de las puertas. Lester escribe que

el *pouf au sentiment* era el estilo favorito de la corte y consistía en distintos adornos sujetos al cabello: ramas de árboles representando un jardín, pájaros, mariposas, cupidos en cartulina volando en derredor e incluso vegetales.

La forma de la cabeza era, en consecuencia, totalmente obscurecida, como lo era también gran parte de la frente. La cabeza era el soporte para el verdadero foco de interés: la peluca o el peinado.[39]

En ningún otro sitio fue más evidente el intento de borrar el carácter individual de una persona como en el tratamiento del rostro. Tanto hombres como mujeres usaban pintura para el rostro, ya fuese roja o blanca, para disimular el color natural de la piel y cualquier defecto que pudiese tener. Se pusieron de moda nuevamente los antifaces, usados tanto por hombres como por mujeres.[40]

El paso final en la destrucción del rostro fue el marcarlo con pequeños lunares pintados. La práctica había comenzado en el siglo XVII, pero sólo se volvió generalizada en la década de 1750. En Londres, los lunares se colocaban en el lado derecho o izquierdo del rostro y la ubicación dependía de que uno fuese liberal o conservador. Durante el reinado de Luis XV, los lunares se usaban para indicar el carácter del parisino: a un costado del ojo representaba la pasión; en el centro de la mejilla, la alegría;

38. Cita de Johan HUIZINGA, *Homo Ludens* (Boston: Beacon Press, 1955), p. 211; Elizabeth BURRIS-MEYER, *This Is Fashion* (Nueva York: Harper, 1943), p. 328; R. Turner WILCOX, *The Mode in Hats and Headdress* (Nueva York: Scribner's, 1959), pp. 145-146.
39. LESTER y KERR, *Historic Costume* (Peoria, Ill: Charles A. Bennett, 1967), pp. 147-148; cita de *ibid.*, pp. 148-149.
40. BURRIS-MEYER, *op. cit.*, p. 328.

en la nariz, insolencia. Se suponía que una asesina debía usar lunares en los pechos. El rostro mismo se había transformado sólo en una base, en el papel sobre el cual se exhibían estos ideogramas de carácter abstracto.[41]

Las superficies del cuerpo siguieron los mismos principios. En los años de 1740 las mujeres comenzaron a exhibir más sus pechos pero sólo como una base sobre la cual colocar sus joyas o, sólo en algunos casos, esperemos, lunares. Los hombres, al propio tiempo, llevaban cintas en el extremo de las mangas y otros adornos bordados cada vez más delicados. Al adelgazarse, el cuerpo se volvió más simple, de modo que permitía mayor plasticidad y variedad en el adorno.[42]

Las faldas de las mujeres cubrían extensamente sus piernas y pies. Los calzones de los hombres no ocultaban los pies. Por el contrario, durante este período las polainas dividían visualmente las piernas por la mitad y la atención se dirigía sobre el zapato más que sobre la pierna toda, como había ocurrido a principios de siglo y nuevamente al final del mismo. La extremidad inferior del cuerpo era, como lo fueron el rostro y el torso, un objeto sobre el que se colocaban ciertos adornos.[43]

El cuerpo como objeto de decoración unió la calle con el escenario. El puente entre ambos tenía una forma obvia y otra no tan obvia. El puente obvio radicaba en la réplica del vestuario en los dos dominios; el puente no tan obvio consistía en el modo por el cual los diseñadores de vestuario en el teatro aún concebían a los personajes alegóricos o fantásticos a través del principio del cuerpo como maniquí. Además, es importante señalar un área en la que el vestuario ya descrito, que era el vestuario de la calle, fue prohibido para su reproducción en el teatro.

Por sobre el nivel de pobreza extrema, las vestimentas de calle de todos los rangos eran llevadas casi exactamente como el vestuario teatral. Pero su uso en el teatro de mediados del siglo XVIII produjo ciertas anomalías, al menos para un observador moderno. En aquellas obras con puestas en escena relativamente modernas, como las comedias de Molière, los públicos de mediados del siglo XVIII veían a los personajes con vestimentas de calle aun cuando el escenario fuese un tocador. El vestuario íntimo para las escenas íntimas no estaba de moda. En aquellas obras con puestas en escena históricas el vestuario de la calle era el vestuario del escenario. No importaba que la obra se desarrollase en la Grecia antigua, en la Dinamarca del medioevo o en China. David Garrik interpretó Otelo ataviado

41. Maggie ANGELOGLOU, *A History of Makeup* (Londres: Studio Vista, 1970), pp. 73-74.
42. *Ibid.*, pp. 79-84; Lucy BARTON, *Historic Costume for the Stage* (Boston: W. A. Baker, 1935), pp. 333 ss.; BURRIS-MEYER, *op. cit.*, p. 328.
43. WILCOX, *The Mode in Footwear* (Nueva York: Scribner's, 1948), página ilustración para capítulo 15.

con una trabajada y elegante peluca, y Spranger Barry hizo el mismo personaje con un sombrero de tres picos. Hamlet, interpretado por John Kemble, aparecía con una empolvada peluca y con un traje de caballero. La noción de una representación histórica, de aquello que parecían un Done o un Moor en un determinado lugar y en una época dada, estaba totalmente ausente de la imaginación teatral. En el año 1755 un crítico escribió que «la exactitud histórica es imposible y fatal para el arte dramático».[44]

Por lo tanto, el puente entre el vestuario teatral y las vestimentas de calle no podía ser concebido como parte de un deseo general del arte como reflejo de la vida. El puente del cuerpo, en imágenes, distorsionaba el espejo, de puesta en escena o de época. Además, la similitud entre el escenario y la calle en el vestuario mismo estaba limitada por un hecho de posición social.

Los públicos de teatro de esta década exigían una brusca discontinuidad entre los dos dominios cuando los personajes en escena eran aquellos que pertenecían a los estratos más bajos de la sociedad; estos públicos despreciables les volvían la espalda en la ciudad y pretendían hacer lo mismo en el teatro. Ocasionalmente, algunas respetables ocupaciones manuales también eran embellecidas, especialmente la de los sirvientes. Los sirvientes vestidos por el diseñador Martin en París eran «todo sedas y rasos con moños por doquier; el modelo ha sido conservado para nosotros en las figuras de porcelana de ese período». En una oportunidad, en el año 1753, Madame Favart apareció en escena ataviada con sandalias, ropa basta y con las piernas desnudas como una auténtica mujer trabajadora de provincias; el público se mostró disgustado.[45]

Dentro de estos límites de clase y dentro de las líneas de indumentaria generalmente conservadoras, el vestuario teatral constituía a menudo el campo de prueba para nuevos estilos de pelucas, nuevos lunares faciales y nueva pedrería. Así como en el Renacimiento los diseñadores ensayaron con frecuencia nuevas formas arquitectónicas al principio como telones de fondo, las costureras de mediados del siglo XVIII experimentarían a menudo nuevos estilos en el escenario antes de intentar hacerlo con las vestimentas cotidianas de calle.

Si uno se mueve desde las vestimentas específicas a los principios del vestuario aplicados por los grandes diseñadores de la época, como Martin y Boquet en París, aparece una manera menos obvia con la que el teatro unió la regla de apariencia que regía la calle.

44. Wilcox, *The Mode in Hats and Headdress*, p. 145; citado en la obra de Iris Brooke, *Western European Costumes, 17th to Mid-19th Centuries and Its Relations to the Theatre* (Londres: George Harrap & Co. Ltd., 1940), p. 76.
45. Cita de la obra de James Laver, *Drama, Its Costume and Decor* (Londres: The Studio Ltd., 1951), p. 154; Brooke, *op. cit.*, p. 74.

Martin otorgó al vestuario teatral una luminosidad y delicadeza desconocidas en la época de Luis XV; sus vestimentas para los personajes romanos comenzaron a evidenciar una exageración grotesca. Este elemento de fantasía fue adoptado por Boquet, su sucesor de mediados del siglo XVIII. Las figuras alegóricas dejaron de ser criaturas, se transformaron en un grupo de elementos decorativos colgados del cuerpo pero totalmente desconectados de sus movimientos o de su forma. La actriz Lacy aparecería en el papel de Amour dans l'Eglé con los pechos descubiertos, pero los pechos no estaban expuestos intencionadamente. El sastre simplemente no tenía ropas que deseara colocarle bajo las guirnaldas de encaje que debían ser colgadas alrededor del pecho. El torso superior desnudo era como una base para el real foco de interés: los volados de encaje. El actor Paul aparecería como Céfiro con el ropaje sujeto en un punto delicado de su pecho; no tiene importancia, no es el pecho lo que el sastre está vistiendo, antes bien, está presentando un adorno de tela hermoso y delicado.[46] Es la regla de la apariencia en el mundo cotidiano, el cuerpo como maniquí, lo que elaboraba este vestuario teatral. Las figuras alegóricas constituían «fantasticaciones de la indumentaria contemporánea», la indumentaria de calle que expresaba la libertad y la dominancia social en función de la fantasía.

«Las líneas fundamentales del vestuario cambiaban según las fluctuaciones de la moda», escribe Laver. Esto también es verdad en función de las vestimentas actuales; el puente entre la calle y el escenario también existía cuando una mujer pensaba en mostrarse en la calle como Amour dans l'Eglé. En los años de 1750 en Londres y en París las reglas de la apariencia corporal muestran un tipo casi puro de continuidad estructural entre la calle y el escenario.[47]

Mirándolo por un momento con más profundidad, cuando las vestimentas de calle y del escenario aparecen como relacionadas con el cuerpo, así como lo hizo el vestuario hogareño de mediados del siglo XVIII, también aparecen como relacionados con el carácter de la persona que las lleva. En ese punto, esta regla de marcarse uno mismo en un medio público quedará misteriosamente fuera de control: leyendo «más» en la apariencia de los extraños, hombres y mujeres tendrán un menor sentido de orden en sus percepciones de los extraños. Los usos de artificio a mediados del siglo XVIII, por lo tanto, deben tratarse con respeto aun cuando en la actualidad nadie desee revivir la sociedad en la cual aparecieron.

46. Library for the Performing Arts, Lincoln Center, Nueva York, Research Division, Lecompte Folder in 18th Century Costume section, láminas 77 y 104; lámina 78.
47. Laver, *Drama*, p. 155.

Hombres y mujeres sollozando por la muerte de un héroe en el escenario; ruidosos silbidos a un actor que olvida su parte; tumultos en el teatro cuando una obra toma un giro político impopular: podríamos esperar estas reacciones en una puesta en escena de la época romántica o entre los ciudadanos de la Revolución, pero no es así cuando estas conductas se encuentran con demasiada frecuencia. Existen más bien entre ese público de pelucas y fantasías de mediados del siglo XVIII. Es la mujer que lleva el *pouf au sentiment* quien clama contra la política rimada de Beaumarchais; es el hombre maquillado el que solloza casi involuntariamente frente a los infortunios de Lekain.

¿Cómo pueden llegar a expresarse en forma tan libre y espontánea aquellas gentes cuyas vidas están gobernadas por convenciones impersonales y abstractas? Toda la complejidad de la ciudad del *ancien régime* se basa en esa aparente paradoja. Su espontaneidad rechaza la noción de que uno debe estar desnudo para ser expresivo. El concebir al hombre natural como a una criatura expresiva, y al hombre social como a un ser cuyos pensamientos y sentimientos son débiles, fracturados o ambivalentes porque no son verdaderamente suyos, se transformó en el sentido común romántico en el período posterior a la Gran Revolución, y luego pasó tanto a la cultura popular como a la intelectual. Este punto de vista representa al Pastoralismo. Su última expresión puede hallarse en los años de 1960 entre aquellos pequeños grupos de personas que abandonaron efectivamente la ciudad (y otros grandes grupos que intentaron abandonarla) y trataron de «encontrarse a sí mismos» en el ambiente natural del campo. Incluso la mirada más fugaz a la conducta de los públicos de teatro cosmopolitas en la década de 1750 crea ciertos interrogantes perturbadores sobre este ideal pastoral recurrente. Aquí había gentes que por primera vez trazaban una línea firme entre lo privado y natural por un lado, y lo público y convencional por el otro. En ese último dominio, ellos podían ser casi embarazosamente emocionales. ¿Puede suceder que la libertad para sentir sea mayor cuando la personalidad e identidad propias se encuentran claramente separadas? ¿Pueden tener acaso la espontaneidad y aquello que hemos aprendido a llamar «artificialidad» alguna relación necesaria y oculta? Efectivamente, esa relación se encuentra encarnada en el principio del lenguaje como una cuestión de signos antes que de símbolos.

En los años de 1750, esta fue una regla continua del lenguaje expresivo entre el escenario y la calle, pero en el teatro fue destilada, codificada más nítidamente y, por lo tanto, se la comprende con mayor facilidad al mirar hacia atrás. Para comprender el lenguaje del público de mediados del siglo XVIII es necesario conocer primero, en un perfil general, cómo se manejaba el teatro como negocio.

En la década de 1750 tanto Londres como París tenían teatros establecidos oficialmente; las salas y teatros «patentados» o «licenciados» con una base más popular luchaban para adquirir una categoría de igualdad. En París, las ferias comerciales (la Feria de St.-Laurent y la Feria de St.-Germain) de la ciudad albergaban desde fines del siglo XVII a acróbatas, actos circences y una especie de *commedia dell'arte*. De esta raíz surgió el Teatro Italiano. En ambas ciudades había ópera; en ambas ciudades los empresarios de los teatros autorizados incluían entreactos de ballet o farsa incluso en medio de la tragedia más seria.

En su antigua sala (antes de 1781) la Comédie Française parece haber albergado a 1.500 espectadores y, en la nueva, tal vez 2.000. Hogan estima en alrededor de 1:500 la cantidad de espectadores para Londres a mediados del siglo XVIII. Las estimaciones de Harbage para los teatros isabelinos oscilan entre 1.750 y 2.500, de modo que la sala del siglo XVII era un tanto más pequeña. En comparación, el Metropolitan Opera House tiene una capacidad de 3.600 espectadores y Covent Garden un poco menos.[48]

¿Cuántas personas asistían al teatro? Existen mejores datos para París que para Londres. Hacia mediados del siglo XVIII, la Comédie Française incrementaba notablemente la asistencia de público: de menos de 100.000 espectadores al año en 1737, las cantidades alcanzan progresivamente los 160.000 espectadores en 1751 y cerca de 175.000 en el año 1765. Pero estas cifras tienen una historia interesante. Los franceses no asistían en gran número a presenciar nuevas obras. Desde 1730 a 1760 se introdujeron muy pocas obras nuevas en el repertorio, y esta situación también regía para el teatro en Inglaterra. En el año 1750, las gentes iban a presenciar más regularmente aquellos dramas con los cuales estaban perfectamente familiarizados.[49]

Necesitamos otro grupo inicial de hechos acerca del público: ¿quiénes se encontraban en él? Tanto en Londres como en París, la presencia de muchos trabajadores puede ser excluida de la Comédie Française o de los teatros de Garrik: las entradas eran demasiado caras. En Londres los asistentes a las tablas tendían a

48. John LOUGH, *Paris Theatre Audiences in the 17th and 18th Centuries* (Londres: Oxford University Press, 1957), p. 172; Charles Beecher HOGAN, *The London Stage, 1776-1800* (Carbondale, Ill: University of Southern Illinois Press, 1968), p. cxci; Alfred HARBAGE, *Shakespeare's Audience* (Nueva York: Columbia University Press, 1941), cap. 2.

49. Frederick C. GREEN, *Eighteen-century France* (Nueva York: Ungar, 1964), p. 169; LOUGH, *op. cit.*, pp. 180-184, 226; George W. STONE, Jr., *The London Stage, 1747-1776* (Carbondale, Ill.: University of Southern Illinois Press, 1968), p. cxci; LOUGH, *op. cit.*, p. 177.

ser más una mezcla de las clases media y alta, a diferencia de lo que ocurría en París donde este público estaba dominado por una minoría selecta. Pero en el teatro francés había lugares destinados a los miembros de las clases medias, a los estudiantes y a los intelectuales. Estos lugares se hallaban en el patio de butacas y las gentes que ocupaban dichos lugares en el antiguo edificio de la Comédie Française, permanecían de pie. Cuando en 1781 la Comédie Française se mudó a su nueva sala, se produjo un hecho interesante con respecto a la conducta del público. Ahora ese patio de butacas tenía asientos y estaban reservados: las clases medias no podrían haberse sentido más cómodas. Y sin embargo los escritores de teatro de la época comentaron que con el confort del patio de butacas había llegado al teatro una especie de muerte. Ya no había más gritos provenientes del sector posterior del vestíbulo, ni gentes comiendo mientras contemplaban, de pie, la obra. El silencio que reinaba entre el público parecía disminuir el placer de ir al teatro. Y esa reacción es un indicio del sentido de espontaneidad y participación del público.[50]

A pesar de que la literatura dramática de Londres y París a mediados del siglo XVIII era muy diferente (en esa época, por ejemplo, los franceses pensaban que Shakespeare era un bárbaro), la conducta del público era similar en las dos ciudades. Por ejemplo, cuando observamos un escenario en los años de 1750 vemos no solamente actores sino también numerosos espectadores jóvenes y miembros de las clases altas, quienes tenían asientos en el mismo escenario. Y estos «jóvenes alegres» desfilan por el escenario a medida que el ánimo les embarga; les hacen señas a sus amigos que se encuentran en los palcos. No sienten vergüenza alguna por encontrarse a la vista plena del público, mezclados con los actores; en efecto, más bien disfrutan de la situación. Durante la mitad del siglo XVIII, la desenvoltura y espontaneidad de la respuesta del público están basadas en su sentido de que el actor y el espectador se encuentran en el mismo mundo, de que se trata de la vida real, algo muy próximo a la audiencia lo que allí ocurre. No importa que Mitrídates se desplome moribundo a los pies de un vecino nuestro que se encuentra sentado en el escenario. La muerte provocaba en el público un despliegue de emociones que desconcertarían a un espectador moderno:

> ...se compenetraban íntimamente con la angustia de los distintos personajes representados delante de ellos. Prorrumpían libremente en llanto... Siguiendo una escena de muerte tanto hombres como mujeres sollozaban; las mujeres gritaban y, a veces, se desvanecían. Llegaban a estar tan inmersos que un visitante extranjero se mostraba sorprendido al no escucharles reír «cuando en una tragedia ellos escuchaban ciertas expresiones que podrían impresionarles como graciosas, tal como lo hacía el público alemán».[51]

La compenetración de actor y público, la emoción extrema exhibida por éste, cuando era conmovido, puede explicar por qué el silencio del patio de butacas, cuando la Comédie Française se mudó a su nueva sala veinte años más tarde, era irritante, tomado como un signo de que el diseño del teatro era un «insigne fracaso». Pero la mezcla del actor y el espectador en los años de 1750, lo mismo que las exhibiciones del sentimiento, no era una descarga dionisíaca o un ritual en el cual el actor y el público se transformaban en una sola persona practicando un rito común. Al mismo tiempo estos públicos estaban comprometidos, dominados. Eran objetivos y altamente críticos frente a los actores y actrices que les inducían a llorar. El público estaba deseando interferir directamente con el actor; lo hacía a través de un sistema de «puntos» y a un sistema de «arreglo».

Los teatros autorizados por el estado tanto en Londres como en París presentaban, como ya hemos visto, repertorios de obras antiguas y familiares. En cada obra había ciertos momentos favoritos muy conocidos por el público y anticipados por éste. Cuando un actor o una actriz llegaban a dicho «punto», él o ella bajarían rápidamente al frente y al centro del escenario y representaría su papel de cara a la multitud. El público respondería a este llamado directo con gritos o silbidos o, si el actor había hecho un buen papel, con aquellas «lágrimas, chillidos y desmayos», pidiendo que se repitiera la escena. Esta situación se podría repetir siete u ocho veces. Era un momento de «repetición», fuera de la historia dramática. Los «puntos» eran a la vez momentos de convención, interrumpiendo sea lo que fuere el propio asunto del teatro, y momentos de comunión directa entre el actor y el público.[52]

El «arreglo» tenía relación con los vínculos entre el apuntador y el actor. Si un actor olvidaba su parte, miraba naturalmente hacia el apuntador. Una vez que el público se daba cuenta de su lapso de memoria, trataba de ponerle aún más nervioso silbando o gritando con tanta estridencia que el actor no podía seguir las indicaciones del apuntador. «Arreglaban» al actor, con frecuencia para bien.[53]

Esta espontaneidad no fue solamente privilegio de los públicos privilegiados. Durante algún tiempo, en los años de 1740, al

50. STONE, *op. cit.*, p. cxci., pp. 229-230. Ver también MARMONTEL, *Oeuvres* (París, 1819-1820), IV, 833.

51. Phyllis HARTNOLL, *The Concise History of Theatre* (Nueva York: Abrams, n.d.), p. 154; cita de HOGAN, *op. cit.*, p. cxci.

52. HOGAN, *op. cit.*, p. cxiii.

53. John BERNARD, *Retrospections of the Stage* (Londres: Colburn and Bentley, 1830), II, pp. 74-75.

Teatro Italiano se le prohibió presentar en el escenario cualquier cosa que no fuese pantomima. Su público popular respondió a esta situación cantando al unísono las palabras que los actores y actrices mimetizaban para ellos. Las salas populares inglesas eran tan ruidosas y respondedoras que muchos teatros debían reconstruir y redecorar su interior periódicamente como consecuencia del gran daño que el público ocasionaba al demostrar su aprobación o su desprecio por lo que había ocurrido en el escenario.[54]

Esta pasión y este sentimiento espontáneo del público se producía en parte debido a la clase social de los actores. En este período eran considerados como una especie de sirvientes, sirvientes de una naturaleza depravada. Los músicos, ciertamente todos ejecutantes, estaban incluidos en esta categoría. En la ciudad del siglo XVIII, como ocurrió en Versalles en tiempos de Luis XIV, las gentes hablaban con gran libertad a sus sirvientes y frente a ellos; las mujeres se mostraban desvestidas frente a los criados porque los sirvientes en realidad no importaban. Del mismo modo en el teatro: estas gentes que actúan están aquí para servirnos; ¿por qué no deberíamos entonces exhibir nuestros «puntos» y «arreglos»?; ¿qué es lo que nos impide ser directos? En este aspecto, la espontaneidad en el teatro era una cuestión de rango social. El actor existe para dar placer. Nos divierte o despierta nuestra piedad, pero, como un mayordomo o una mucama, está bajo nuestro control.[55]

Sin embargo, una explicación de esta espontaneidad controlada basada sólo en el rango inferior del actor es insuficiente. Sola, oscurece los cambios en la profesión de representar que estaban relacionados con los cambios en el carácter social del público del actor. Sola, oscurece a su vez la relación entre el modo de comportarse de este público y su sentido del habla como verosímil en función de signos antes que de símbolos. Debido a que el habla como un sistema de signos es extraño a las ideas modernas referidas al lenguaje hablado, hagamos una introducción con un breve informe de los cambios simultáneos del actor y el público para quienes éstos tenían sentido.

A mediados del siglo XVII, la mayoría de los actores profesionales pertenecían a compañías ambulantes. Comenzaban a aparecer teatros regulares abiertos al público, en París había tres de ellos, pero la profesión de actor permanecía errabunda, moviéndose de corte en corte, con el actor cambiando frecuentemente de compañeros, y los teatros urbanos de París y Londres suministrando empleos sólo de forma parcial. La necesidad dominante del actor era la de encontrar nuevos patronos.[56]

54. GREENE, *op. cit.*, p. 173; STONE, *op. cit.*, p. clxxxiv.
55. Ver W. H. LEWIS, *The Splendid Century* (Nueva York: Anchor, 1957); HARTNOLL, *op. cit.*, p. 156.
56. Jean DUVIGNAUD, *L'Acteur* (París: Gallimard, 1965), pp. 68-69.

La economía de la actuación era de tales características que «el actor» era trágico, comediante, cantante, bailarín, cualquier cosa que pudiera necesitarse en una corte donde encontraba trabajo. Más importante aún, la ausencia de un teatro autosuficiente significó que las diferencias de lugar fuesen mínimas. Las compañías que aparecían en París, también aparecían en el campo o en Versalles.[57]

En Londres, la Restauración dio vida a un teatro menos dependiente de un patrocinio real o aristocrático, más capaz de mantenerse a sí mismo por una temporada relativamente breve cada año merced a la suscripción pública, pero todavía en manos de un puñado de patrones. Esta situación fue particularmente cierta en la ópera. Las actuaciones públicas de música por medio de instrumentistas comenzaron también antes en Londres que en París o Roma; las actuaciones se originaron como parte de la vida de las tabernas y los ejecutantes tenían un rango similar al de una moza de taberna.[58]

A mediados del siglo XVII la actuación, ya fuese como actividad urbana o de la corte, fue objeto de una gran inestabilidad, de vagabundeo, siendo el actor ordinario una persona de rango bajo, el director de escena altamente capacitado el sirviente de un patrón o del gusto de éste o, en Londres, de un pequeño público que hacía del capacitado director-actor un perseguido aprendiz de todo y oficial de nada.

Los públicos que asistían a las representaciones teatrales estaban organizados de maneras muy diferentes de aquello que aparecería a mediados del siglo XVIII. En las representaciones de cualquier naturaleza, dramática, operística o vocal, el patrón principal del día era el punto focal de la conducta del público. Aquellos que le rodeaban le emulaban en su aprobación o en su desprecio; el actor no buscaba satisfacer al público como totalidad sino a un pequeño segmento de éste. El propio diseño de las salas de teatro reflejaba esta clasificación. El teatro estaba diseñado de tal modo que las mejores líneas de visión eran aquellas que partían desde los palcos reales o nobles; las líneas de visión en los teatros londinenses del siglo XVII estaban montadas de un modo similar para unos pocos patronos, los demás entre el público tenían una mejor visión de aquellos pocos que la que tenían del escenario.

A comienzos del siglo XVIII, el teatro y su público comenzaron a asumir una nueva forma. Ciertos teatros de París y de Londres se transformaron en organizaciones que recibían subvenciones públicas y definidos privilegios. El teatro se transformó, según palabras de Duvignaud, «poco a poco en una institución y el

57. *Ibid.*, pp. 69-70.
58. Henry RAYNOR, *A Social History of Music* (Nueva York: Schocken, 1972), pp. 246, 252, 259.

actor, si bien no en un burócrata, al menos en un trabajador regular que producía una definida cantidad de emociones en determinadas fechas». En consecuencia, la necesidad del vagabundeo llegó a su fin. Al igual que otros funcionarios del estado, el actor en París o en Londres buscaba un empleo fijo en alguno de esos teatros autorizados, un empleo que seguía siendo suyo ya fuese que la suscripción pública le costease los gastos o no.[59]

En los teatros permitidos pero que carecían de licencia, como la Comédie Italienne o la Comédie de la Foire, también se estaban formando algunas compañías sobre una base más estabilizada con un grupo regular de patronos, con algún dinero clandestino del gobierno. En Londres, tanto los teatros permitidos como aquellos que tenían licencia se estabilizaron aunque recibían una pequeña ayuda estatal.[60]

No son difíciles de hallar las razones para esta estabilización de la profesión del actor. En la ciudad del *ancien régime* el público comenzó a considerar al teatro como se había hecho en la antigua Atenas: como un terreno de encuentro para el pueblo como totalidad, no como una circunstancia que ocurría bajo los ojos de un pequeño grupo de patronos y con el objeto de producirles placer. El diseño de los teatros construidos desde el año 1720 en adelante muestran esta situación; se prestaba más atención a disponer de líneas de visión libres para una gran cantidad de público antes que para unos pocos, y los palcos reales concitaron cada vez menos la atención focal del público. Comenzaron a servirse refrigerios durante la misma representación por medio de buhoneros que recorrían los pasillos en vez de hacerlo en los aposentos privados de los patronos. El *foyer* se transformó en un lugar donde encontrarse en el entreacto, en lugar de ser solamente una entrada a la sala. Las entradas se vendían en el edificio del teatro en vez de distribuirse como un regalo de los patronos, aunque la práctica original se mantuvo a pequeña escala. Estos cambios no eran de ninguna manera una democratización de la representación pública. Todavía se buscaba a los patronos aun cuando éstos aumentaron cada vez más su número para cada producción, la propia sala todavía se encontraba segregada por rangos en lo referente a los asientos. Lo que había ocurrido era que el teatro mismo se había vuelto más accesible, más un foco de la vida social en la ciudad que un entretenimiento «otorgado» al pueblo por un rey o un noble en la corte. La «rutinización» de la representación profesional no fue un signo de su muerte, de una pérdida de espontaneidad; estas nuevas condiciones de estabilidad profesional hicieron del

59. DUVIGNAUD, *op. cit.*, p. 74.
60. *Ibid.*, p. 75; ver también el trabajo de Richard SOUTHERN, *The Seven Ages of the Theatre* (Nueva York: Hill & Wang, 1963), acerca de la profesionalización del teatro. Southern establece las fechas para Inglaterra antes que para Francia, pero es menos específico que Duvignaud.

teatro un medio más confiable para un público que comenzaba a considerarlo como algo más que un simple entretenimiento.

En la medida en que el público todo comenzó a apoyar, en parte, el trabajo de los sirvientes ejecutantes, se volvió más vocal en su reacción frente a las representaciones. En el siglo XVII, con toda seguridad, las pasiones del público cortesano eran intensas pero podían ser reprimidas con una inclinación de cabeza del príncipe o del dignatario que ofrecía el entretenimiento; así como el patrón controlaba a los actores, controlaba la conducta de aquellos que eran sus huéspedes entre el público. Con la fragmentación gradual de este patronazgo exclusivo en el siglo XVIII, el público ya no debió sufrir dicho control obligatorio.

Junto con este crecido público se produjo una nueva clase de transacción entre el actor y el público. El trabajo del actor se volvió más estudiado y menos una torpe recitación de su texto; el actor buscó encontrar la totalidad de la sala y no impresionar solamente a unos pocos. A medida que el público se familiarizó con las obras, exigió esta muestra de tacto; conociendo el desarrollo de la trama, el público comenzó a concentrarse en los detalles del trabajo del actor. Según las palabras de un crítico, prestaba menos atención a la obra «como una historia revelada» y más al trabajo de «representación» como una experiencia estética en sí misma. En la actualidad el visitante a una sala de ópera en el norte de Italia puede ver todavía algunos reflejos de esta situación actoral: lo que cuenta no es el movimiento sino el momento.

En la capital de mediados del siglo XVIII, la actuación concebida como una cuestión de momentos antes que de movimientos incluía palabras habladas como signos en lugar de símbolos. El uso moderno define a un «símbolo» como a un signo que representa a otra cosa o cosas. Nos referimos a los símbolos como teniendo «referentes», por ejemplo, o teniendo «antecedentes». El símbolo pierde fácilmente una realidad que le es propia cuando lo utilizamos de esta manera: «Cuando dices eso, o empleas esa palabra, lo que realmente quieres decir es...» Uno de los orígenes sociales de la idea de descifrar signos puede remontarnos a un siglo atrás, en la interpretación que de las apariencias llegaría a hacerse en la ciudad del siglo XIX: la apariencia es una cobertura sobre el individuo real que se esconde dentro.[61]

A mediados del siglo XVIII, esta conversión de signo a símbolo, esta suposición acerca de un mundo que existe detrás de una expresión determinada, sería advenediza. Hablar significaba hacer una afirmación emocional, vigorosa, efectiva y, sobre todo,

61. Este sentido del símbolo une a filósofos de la lengua tan diferentes como Cassirer y Chomsky.

autosuficiente. El hecho de que esta habla fuese tan conscientemente trabajada, o que se jugara conscientemente con la imaginación corporal, no lo denigraba en absoluto frente a lo que la convención producía. La mujer con el *pouf au sentiment* no se sentía «artificial» ya que el *pouf* era una expresión en sí misma y de sí misma. El actor que se desplomaba moribundo a los pies de nuestro vecino en el escenario, estaba realmente muerto y uno reaccionaba frente al hecho, no importa que ahora pudiésemos descifrar dicha situación como «incongruente». Piensen en el último signo verbal, el punto frente a las candilejas, esta completa interrupción de movimiento llevaba a los hombres a sentirse encolerizados con el actor o bien a sollozar en ese punto porque la acción era absolutamente verosímil en sus propios términos. No tenía ninguna relación con el escenario donde se desarrollaba.

Este sistema cognitivo de signos fue en efecto una fuerza conservadora. El público del siglo XVIII, tan inmediato y directo en sus juicios, reprimía terriblemente al actor o al dramaturgo que intentase hacer lo que no se había hecho antes. Recuérdese la desaprobación del público de París frente a la realista apariencia de Madame Favart en el papel de una sirvienta andrajosa y raída; ahora esta situación podría tener sentido: ellà iba a hacer que ellos simpatizaran con su miseria; ellos no serían capaces de afrontarlo porque no concebían que ella o cualquier otra actriz estuviese «sólo actuando». Una obra no «simbolizaba» la realidad; creaba la realidad a través de sus convenciones. Y, en consecuencia, ella tuvo que ser apartada del escenario, porque ¿qué hubiera ocurrido con el orden de las cosas si uno clamaba por sus propios criados? Beaumarchais libró batalla tras batalla con su público por la misma razón. No se trataba de que el público quisiera simular, en el país de nunca jamás, cuando era impresionado por el sirviente Fígaro en el papel protagónico; era precisamente porque en el teatro no podían creer en él, la razón por la cual Fígaro los alteraba.[62]

La tarea de todo teatro es la creación de un modelo de credibilidad interno y autosuficiente. En aquellas sociedades donde las expresiones son tratadas como signos antes que como símbolos, esta tarea se realiza con mayor facilidad. En dichas sociedades, la «ilusión» no tiene ninguna connotación con la irrealidad, y la creación de la ilusión teatral es simplemente la realización de un cierto poder de expresión, antes que un olvido, en el oscurecimiento o el retiro de la «vida real». Una instancia significativa de este sentido de ilusión en una sociedad de signos es la interpretación que los parisinos hicieron de la desaparición

62. Ver R. FARGHER, *Life and Letters in France, The 18th Century* (Nueva York: Scribner's, 1970), p. 19, para un análisis de Massillon en este contexto.

de los asientos para el público que había en el escenario a fines de los años de 1750.

Existen dos versiones acerca de cómo se quitaron estos asientos del escenario en 1759 con el objeto de que el resto del público pudiese disponer de una visión ininterrumpida. Una de las versiones refiere que un hombre acaudalado otorgó a la Comédie Française una dotación para reemplazar los ingresos de los asientos del escenario. Otra versión adjudica el cambio a Voltaire, y es mucho más interesante en caso de ser verdadera. En obras como *Semiramis* (1748) Voltaire empleaba gran cantidad de actores para las escenas con multitudes, y eran tantos los actores en escena que en la reposición de la obra en el año 1759, los asientos del escenario tuvieron que ser quitados. Le siguió Garrick con su adaptación del año 1762. El resultado fue un incremento en el sentido de «ilusión» sobre el escenario. He aquí cómo lo explicaba Collé, un dramaturgo de la época:

> Se escucha mejor y la ilusión es mayor. Ya no se ve a César cepillando el polvo de la peluca de algún imbécil sentado en la primera fila de las butacas del escenario y a Mitrídates expirando en medio de nuestros vecinos.

Cuando Collé hablaba de que la «ilusión» era mayor allí donde los pies no se veían, significaba el perfeccionamiento de un signo. Quería significar que se podía creer más fervientemente en la muerte una vez que los pies habían desaparecido. Decir que es «sólo una actuación» y no quedaba nada para recordarnos que uno no es real cuando pierde su significado.[63]

Debido a que la palabra hablada era real en un momento determinado, el punto verosímil sin referencia alguna a lo que ha ocurrido antes o a lo que habrá de ocurrir, se abandonó también la espontaneidad instantánea del público. Las gentes no debían comprometerse a cada momento en un proceso de decodificación para saber exactamente lo que se les estaba diciendo detrás de la acción. Esta era la lógica de los puntos: la espontaneidad era un producto de la artificialidad.

Analicemos ahora el puente que este sistema de lenguaje produjo entre el escenario y la calle. El establecimiento urbano en el que regía este sistema de signos hablados era el café de principios del siglo XVIII. A mediados de siglo habían surgido nuevos establecimientos donde los extraños podían reunirse: el café o taberna que servía licores, los primeros restaurantes, el parque pedestre. En algunos de estos nuevos establecimientos permaneció inalterable el modelo de lenguaje del café; en otros, se fragmentó. A mediados del siglo XVIII, tomaba forma una

63. GREEN, *op. cit.*, p. 166; HARTNOLL, *op. cit.*, pp. 154-155; cita de COLLÉ, *Diary*, en GREEN, *op. cit.*, pp. 166-167.

nueva clase de lugar de reunión, el club de hombres, un establecimiento cuyas nociones del lenguaje social eran opuestas a aquellas del café, la taberna y el parque. En función de establecimientos, entonces, era más correcto pensar, por un lado, en el vínculo puro del lenguaje entre el teatro de mediados del siglo XVIII y un lugar de reunión de una época ligeramente posterior; por otro lado, pensar que para la década de 1750 este puente aún tenía vigencia pero que también existían otros establecimientos con un lenguaje más fragmentado. Y lo que es más importante, los *foyers* exteriores y las dependencias del propio teatro se transformaban en importantes centros sociales y en este lugar el lenguaje se daba entre el público en los mismos términos en que se daba entre el público y los actores durante la obra.

La casa de refrigerios era un lugar de reunión común tanto para Londres como para París a fines del siglo XVII y a principios del siglo XVIII, aunque debido al mayor control del mercado de café en Inglaterra, las casas de refrigerio eran más numerosas en Londres. La casa de refrigerio es un establecimiento romántico e idealizado: alegría, conversación civilizada, afabilidad y estrecha amistad, todo alrededor de una taza de café; el alcohólico silencio de la tienda de ginebra aún se desconocía. Más aún, las casas de refrigerio desarrollaron una función que vuelve fácil su concepto romántico cuando miramos hacia atrás: eran los principales centros de información de la época en estas dos ciudades. Se leían los escritos, y a principios del siglo XVIII los propietarios de las casas de refrigerio de Londres comenzaron ellos mismos a editar y a imprimir periódicos, solicitando en el año 1729 el monopolio en el ramo. Esas actividades comerciales como sistema de seguros, que transmitían información acerca de la posibilidad de éxito de una determinada empresa, crecieron en las casas de refrigerio; por ejemplo, la casa Lloyd's de Londres comenzó siendo una casa de refrigerios.[64]

Como centros de información, las casas de refrigerios eran naturalmente lugares donde florecía el lenguaje. Cuando un hombre franqueaba la puerta de entrada, se dirigía a la barra, pagaba un penique, se le decía cuáles eran las reglas de la casa, si no había estado antes en el lugar (por ejemplo, no salivar en determinadas paredes, no pelear cerca de la ventana, etcétera), y luego tomaba asiento y se divertía. Eso, a su vez, era una cuestión de conversación con otras personas, y la charla estaba gobernada por una regla fundamental: a fin de que la información fuese lo más completa posible, las diferencias entre los rangos era suspendida temporalmente; cualquiera que estuviese sentado en la casa de refrigerio tenía el derecho de hablar con cualquier otro, de entrar en cualquier conversación conociera o no a las otras personas o ya fuese que le invitaran o no a hablar. No era bien visto que se rozaran siquiera los orígenes sociales de otras personas cuando se hablara con ellas en la casa de refrigerio porque se podría interrumpir el libre fluir de la conversación.[65]

64. Aytoun ELLIS, *The Penny Universities* (Londres: Secker and Warburg, 1956), p. 223; ver el cap. 9 para una maravillosa descripción de las casas de refrigerios en la ciudad.

Los finales del siglo XVIII fueron una era en la cual fuera de la casa de refrigerios los rangos sociales tenían una importancia superlativa. A fin de obtener conocimiento e información a través de la conversación, por lo tanto, los hombres de la época crearon lo que para ellos era una ficción, la ficción de que las diferencias sociales no existían. Dentro de la casa de refrigerios, si el caballero decidía tomar asiento era tema de la charla libre y desinhibida de su inferior social. Esta situación generó su propio modelo de lenguaje.

La generalidad de gran parte de la disertación en los relatos de Addison y Steele acerca de la charla en la casa de refrigerios no es solamente un producto de su imaginación sino un agudo informe sobre la clase de lenguaje que permitía a las gentes participar sobre un terreno común. Cuando los hombres se sentaban a la larga mesa relatando historias de gran perfección, describiendo guerras o la conducta de ilustres ciudadanos con fanfarronadas y jactancia, sólo tenían que utilizar sus ojos y afinar los oídos para «ubicar» los relatos o las descripciones que llegaban de alguien con el punto de vista de un mezquino amanuense, de un cortesano obsequioso, o del degenerado hijo menor de un acaudalado comerciante. Pero estas acciones de ubicar el carácter del interlocutor no debían interferir nunca con las palabras que estos hombres empleaban entre ellos; fluían las largas opiniones de siempre, las frases descriptivas familiares que todos habían escuchado cientos de veces eran recordadas nuevamente, y el desagrado recorría la mesa si alguien hacía una alusión que podía aplicarse a la «persona de cualesquiera de sus oyentes». El lenguaje de la casa de refrigerios constituye el caso extremo de una expresión con un sistema de signos de sentido divorciado de, ciertamente en abierto desafío a, los símbolos de sentido como rango, orígenes, gusto, todos visibles a primera vista.

En consecuencia, las gentes experimentaban la sociabilidad en estas casas de refrigerios sin revelar demasiado acerca de sus propios sentimientos, historia personal o posición social. El tono de la voz, la elocuencia y las vestimentas podían ser dignos de atención, pero no se notaría la totalidad. El arte de la con-

65. Lewis A. COSER, *Men of Ideas* (Nueva York: Free Press, 1965), p. 19; R. J. MITCHELL y M. D. R. LEYS, *A History of London Life* (Londres: Longmans, Green & Co., n.d.), pp. 176-179.

versación fue una convención en el mismo sentido que el vestirse de acuerdo al rango social en la década de 1750; aunque su mecanismo fuese el opuesto, significó la suspensión del rango. Ambas permitieron la interacción de los extraños sin necesidad de indagar en las circunstancias personales.

Hacia los años de 1750, las casas de refrigerios de Londres y París estaban en decadencia. Declinaron en parte por razones puramente económicas. A principios del siglo XVIII, la Compañía Británica de las Indias Orientales se relacionó con la importación de té en una proporción vastamente más beneficiosa que los antiguos convenios para la importación de café; el comercio con China y la India se expandió en función del té, y el té se puso de moda. Los comerciantes de las casas de refrigerios no disponían de licencia real para el té y por ende desaparecieron.[66]

La vida de las casas de refrigerios continuó en las posadas de las capitales de mediados del siglo XVIII, donde los viajeros que iban hacia la ciudad quedaban sorprendidos a menudo al escuchar a los *habitués* hablando «libremente y sin reservas sobre temas generales de conversación». Continuó en los nuevos establecimientos de Londres y París donde podían beberse licores espirituosos. El café y la taberna son caracterizados con frecuencia como establecimientos del siglo XVIII con una clientela compuesta exclusivamente por trabajadores manuales, pero no era éste el caso. En las tabernas y cafés que se hallaban alrededor de los teatros, la clientela estaba mucho más mezclada: ciertamente, como muchos de estos lugares para beber se encontraban físicamente conectados con las salas de teatro, servían como puntos de reunión del público antes y después de las funciones. Las gentes que iban al teatro en Londres o en París a mediados del siglo XVIII consumían largos ratos en esos lugares o cerca de ellos; en estos lugares la conversación era al mismo tiempo extensa y general, y los oradores, cuidadosos en sus expresiones. En verdad, las memorias de la época indican que las versiones de señalamiento y arreglo se practicaban en estos cafés, un hombre se ponía súbitamente de pie cuando tenía un «señalamiento» que hacer (el uso coloquial data de esta práctica) y esos llamados a la repetición de frases eran tomados como muy apropiados. Un orador era «arreglado» por medio de los ruidos que producían aquellos que estaban con él cuando se volvía pesado.

Pero no todos los cafés trabajaban sobre los textos teatrales, ni tampoco se conservó intacto el lenguaje como un signo en la vida cotidiana de mediados del siglo XVIII. Cierto sentido de la multiplicidad de formas del lenguaje fue revelado por el café parisino más famoso, el Café Procope, un establecimiento autorizado para servir comidas, vino y café.

66. ELLIS, *op. cit.*, p. 238.

Este café, fundado a fines del siglo XVII, era uno de los aproximadamente trescientos establecimientos similares que existían en París a mediados del siglo XVIII. En el Procope, las conversaciones estaban abiertas para cualquiera, y sin embargo, tenía en ciertas mesas a grupos de jóvenes, la mayoría de los cuales tenía asientos en el escenario de la Comédie Française, quienes se reunían en el Procope después de las obras para charlar, beber y jugar y quienes, al ser desalojados del escenario en el año 1759, concertaron en el café una manifestación de protesta. Otros cafés de París diferían del Procope en su clientela menos literaria y selecta, pero el grupo de amigos que se apartaba de la conversación general del café para dedicarse a sus intereses particulares también podía encontrarse en los demás cafés.[67]

El lenguaje como un sistema de signos fue amenazado desde dos frentes a mediados del siglo XVIII. Uno fue el club, el otro fue el paseo pedestre. Los clubs se volvieron populares ante un pequeño círculo en las décadas de 1730 y 1740. A pesar de que el club del siglo XVIII afectaba las vidas de muy pocas personas, merece la pena considerarlo en detalle, tanto porque los términos de su lenguaje prefiguran un fenómeno que llegaría a expandirse en el siglo siguiente como porque los términos de su sociabilidad no proveyeron al principio, mediados del siglo XVIII, una gratificación plena a aquellos cuyo esnobismo les indujo a crear esta forma social.

Para entender el club es necesario comprender el lenguaje de la burguesía acaudalada y de la minoría selecta. Ellos no intentaron crear diferencias específicas entre el lenguaje íntimo y el habla pública, como lo hicieron con las vestimentas que llevaban; las estudiadas fórmulas lingüísticas desarrolladas durante la primera parte del siglo representaban todavía el lenguaje del entretenimiento hogareño, los cumplidos entre amigos, e incluso las declaraciones de amor. El club de hombres fue la primera institución creada específicamente para el habla privada.

Las casas de refrigerios ocasionalmente suministraban comidas, pero cuando lo hicieron se inmiscuyeron en el dominio de las tabernas. Los clubs se encontraban en estas tabernas y *auberges* antes que en las casas de refrigerios, y sus encuentros estuvieron dedicados al principio a compartir una comida. Había más clubs en Londres que en París; a mediados del siglo XVIII pocos clubs de las dos ciudades tenían edificios propios.[68]

La sociabilidad del club difería de aquella de la casa de refrigerios de una manera revelada gráficamente por un incidente que relata Boswell en su obra *Life of Samuel Johnson*. Sir Joshua

67. Jean MOURA y Paul LOUVET, *Le Café Procope*, «Revue Hebdomadaire», Año 38, Tomo II, pp. 316-348, es el estudio más serio sobre este café.

68. Henry B. WHEATLEY, *Hogarth's London* (Nueva York: Button and Co., 1909), p. 301; A. S. TURBERVILLE, *Johnson's England* (Oxford: Clarendon Press, 1933), I, 180-181.

Reynolds refería a los miembros del Turk's Head Club (Club de la cabeza de turco) que Garrik, el actor, había expresado del club: «Me gusta mucho. Creo que yo debería ser uno de vosotros». Johnson replicó: «¡Ser uno de nosotros! ¿Cómo sabe que se lo permitiremos?» Garrik se había insinuado acerca del club como si se tratara de una casa de refrigerios en el viejo sentido. Esa apertura es la que Johnson niega.[69]

Los clubs de mediados del siglo XVIII estaban basados en la idea de que el lenguaje otorgaba más placer cuando uno había seleccionado el público, excluyendo a aquellos cuyas vidas personales fuesen ajenas o desagradables. En ese sentido, los clubs eran privados. La privacidad significaba que la charla era agradable sólo cuando se podía controlar a quien se hablaba.[70]

La charla del club significó que el lenguaje como un signo, colocado a distancia de las circunstancias personales del orador, fuese desafiado. Lo primero que se quería saber no era qué se decía sino quién estaba hablando. El resultado inmediato fue que la corriente de información se volvió fragmentada; cuando uno estaba en el club con los amigos, las oportunidades de descubrir lo que estaba ocurriendo en el gran mundo exterior eran más restringidas que en los días de las casas de refrigerios.

Esta limitación explica por qué los clubs, debido a su exclusividad, tuvieron malos momentos a mediados del siglo XVIII. En esta época de intensa sociabilidad, las limitaciones del club muy pronto produjeron el aburrimiento. Oliver Goldsmith lo explica muy bien en una observación que hizo a otros miembros del Turk's Head Club en 1773, argumentando que el número de miembros del club debía ser aumentado a veinte: «Podría ser una agradable novedad (agrandar el club), ya que no puede haber nada nuevo entre nosotros; hemos viajado por las mentes de cada uno de nosotros.»[71]

Un desafío más general a los modelos del lenguaje de las casas de refrigerio y del café de teatro provino, extrañamente, del propio placer que las gentes experimentaban al observar y al ser observadas en un medio de extraños. Hacia mediados del siglo XVIII el caminar por la calle como si fuese una actividad social adquirió una importancia que nunca había tenido antes en París y Londres. El paseo fue descrito en la época como el advenimiento de un gusto italiano; en un sentido era efectivamente así. Los proyectistas de la ciudad barroca en Italia, especialmente Sixto V en Roma, habían asignado gran importancia a los placeres de viajar a través de la ciudad, apreciando el movimiento desde un monumento, una iglesia o una plaza hacia otra. Este sentido de la ciudad monumental, trasladado a la

69. James BOSWELL, *Life of Samuel Johnson*, citado en ELLIS, *op. cit.*, p. 229.
70. COSER, *op. cit.*, p. 24; WHEATLEY, *op. cit.*, p. 272.
71. Citado en ELLIS, *op. cit.*, p. 230.

vida de Londres o París cien años más tarde, se volvió menos una cuestión de apreciar paisajes como de observar a otras gentes. Sin embargo, el entablar relación con otras gentes en la calle no era una actividad simple. Las calles de París y de Londres eran aún una maraña de vías pequeñas y muy sucias, a diferencia de los arreglos municipales realizados en Roma durante el siglo XVII. Casi no existían las aceras, y las que había habitualmente estaban construidas con planchas de madera débilmente sujetas entre sí, de modo que apenas sobrevivían a unos pocos años de uso. Incluso en pleno día se producían violentos crímenes en los lugares más famosos de ambas ciudades; la policía municipal se encontraba en un estadio rudimentario.

Una nueva institución se volvió necesaria para la ciudad. Fue el parque público, diseñado para facilitar los paseos a pie y en carruaje. La construcción de nuevos parques y la renovación de viejas zonas abandonadas para transformarlas en parques y paseos, comenzó activamente en la década de 1730.

A mediados de siglo, caminar y viajar por el parque, especialmente por St. James's Park, se volvió una experiencia cotidiana para gran número de londinenses:

> Los visitantes extranjeros veían en los parques de Londres... algo del «genio peculiar» del pueblo inglés: su pasión por el «paseo», la mezcla de clases que era tan extrañamente tolerada.

El efectuar paseos por el parque se transformó a su vez en el medio de mantener, masivamente, esa sociabilidad entre las clases que habían suministrado originariamente las casas de refrigerio. Pero en este proceso los términos del lenguaje habían cambiado.[72]

Hay una carta muy interesante de Leopold Mozart en la que describe uno de estos paseos por St. James's Park junto a su familia:

> El Rey y la Reina venían paseando en su carruaje, y aunque nosotros estábamos vestidos en forma totalmente diferente, nos reconocieron y nos saludaron; el Rey, en particular, asomó su rostro sonriente a través de la ventanilla del carruaje y nos saludó con la cabeza y las manos, particularmente a nuestro Maestro Wolfgang.

La característica de este encuentro abierto fue que el contacto duró apenas un instante: el de los gestos del rey hacia el pequeño violinista y su hijo genio; no se sentaron durante horas para platicar ante calientes tazas de café. (Naturalmente, los reyes nunca lo hubiesen hecho, pero en el año 1700 incluso los duques lo hacían.) Los paseos por St. James's Park constituían encuentros espontáneos, igual que la espontaneidad de la con-

72. TURBERVILLE, *op. cit.*, p. 182.

versación en la casa de refrigerios; sólo que ahora lo espontáneo era una cuestión de fugacidad.[73]

Los parisinos utilizaban las Tullerías así como los ingleses utilizaban St. James's Park, con dos modificaciones. Con los jardines emplazados tan cerca del Sena, que en aquel entonces era un río comercial atestado de barcos, el encanto bucólico de St. James's no se reproducía ya que frecuentemente carretas con mercancías atravesaban los jardines; en las Tullerías también proliferaba más el crimen. Común a ambos fue la primera germinación de la idea del silencio en público. Uno no se sentaría durante horas para platicar; estaría sólo dando un paseo y podría cruzarse con cualquier cosa o cualquier persona.[74]

Tanto en Londres como en París, los extraños podían encontrarse en los parques o en las calles para conversar entre ellos sin problemas. En los años de 1740 era de buen gusto para todas las clases de hombres realizar la pantomima de inclinar sus sombreros frente a una mujer desconocida a fin de indicar el deseo de hablarle. Si ella quería, podía responder, pero estos intercambios callejeros no debían interpretarse de ninguna manera como la concesión al hombre de visitarla a ella y a su familia, como tampoco debían serlo los intercambios similares entre desconocidos del sexo masculino. Lo que ocurría en la calle se encontraba en una dimensión diferente con respecto a lo que ocurría en el ámbito del hogar. Por contraste, en la época de Madame de Sevigné el hecho cabal de una presentación otorgaba a una persona el derecho de, al menos, intentar visitar a la otra persona. Aun cuando fuese rechazado en otro contexto, el intento no constituía una infracción al buen gusto. Los códigos del lenguaje en el siglo XVIII pertenecen por cierto a las clases media y alta, pero hay evidencias que sugieren que eran imitados entre los rangos del servicio doméstico.

La espontaneidad del lenguaje puede asumir ahora en el siglo XVIII su propio y peculiar significado. En el teatro, el público podía ser absolutamente expresivo en términos que no podía experimentar completa o uniformemente fuera de él. Fuera del teatro, en los años de 1750, uno podía hacer un despliegue de emociones de la misma intensidad con sus amigos en el Turk's Head Club, con los extraños en el Café de la Comédie, pero no por cierto en el curso de un paseo por St. James's Park.

Un crítico literario de alguna escuela podría ahora formular una objeción: «Usted habla del lenguaje en estos teatros como un signo convencional. Habla de la espontaneidad del público

73. Emily ANDERSON (ed. y trad.), *Letters of W. A. Mozart and His Family*, vol. I (Londres: MacMillan and Co., 1938).

74. Una lámina en la colección del Instituto de Calcografía, Louvre (plancha anónima impresa por primera vez en 1744, vista de las Tullerías), describe muy bien la mezcla de los negocios en el Sena y en las Tullerías. Los jardines son puntos de paso y almacenamiento para el tráfico que se sacaba del río.

altamente estilizado, pero ¿no se da cuenta usted de que las reglas de cualquier arte, los "artificios", le permiten al público sentir aquello que no pueden sentir fácilmente en su mundo cotidiano? Usted está describiendo al teatro, y no al teatro peculiar de los años de 1750 en dos ciudades.» Y este argumento se podría ampliar en el aforismo de que siempre que una persona interactúa con otra en términos de convención, ambas se manejan con signos en lugar de símbolos.

La objeción, inteligente como es, evidencia el problema de tratar la relación entre el lenguaje y la creencia al margen de los términos de la historia. En todas aquellas situaciones donde las gentes creen en un signo, no se vuelven vociferantes para demostrar el hecho de estar convencidas: existe un mundo de diferencia entre el comportamiento del siglo XVIII en la Comédie Française y la conducta de los públicos del teatro moderno que permanecen mudos cuando se enfrentan con el Arte. Esta situación se aplica también a las reglas del lenguaje de la calle, las vestimentas y la indumentaria. La experimentación del signo, vociferadamente, silenciosamente, etcétera, define lo que es el signo. El público forzando un punto vive una *clase* diferente de lenguaje de signos que el público aplaudiendo al final de una obra o, a lo sumo, aplaudiendo al final de una disertación.

El dominio impersonal es apasionado

La conducta «pública» es, en primera instancia, una cuestión de acción a distancia del yo, de su historia inmediata, de sus circunstancias y necesidades; en segunda instancia, esta acción implica la experimentación de la diversidad. Esta definición no presenta límites necesarios de tiempo y espacio, puesto que sus condiciones se aplicarían en principio tanto a una tribu de cazadores y agricultores como a una ciudad medieval de la India. Pero históricamente el significado moderno de «público» se tornó viscoso al mismo tiempo que cobraron forma estos dos códigos de creencia: el cuerpo como maniquí y el lenguaje como signo. Esta confluencia no fue accidental, dado que cada uno de estos códigos de creencia satisface las exigencias de un fenómeno público.

El cuerpo como maniquí de vestidos era un modo de atavío tímidamente público. Aquellas ropas que revelaban, adaptaban o brindaban confort al cuerpo y a sus necesidades eran concebidas como apropiadas sólo para el hogar. El cuerpo como maniquí satisfacía las exigencias de la diversidad en un doble sentido; este principio del vestir se trasladó casi intacto desde la calle al escenario, y en la calle misma el colorido y el juego con las ropas como con una muñeca era un medio de organizar y traer orden a la diversidad de la calle.

El lenguaje como signo también satisfizo las exigencias de un fenómeno público. Era una actividad a distancia del yo; en la calle un lenguaje general sobre generalidades; en el teatro uno no era impresionado según el sentimiento, el capricho o la emoción personal sino solamente en los momentos apropiados y convencionales. El lenguaje en estos términos satisfacía las exigencias de la diversidad en el mismo doble sentido en que lo hacían las ropas; el principio unió la calle y el escenario y vinculó también la diversidad entre los extraños en la calle.

Si estos dos principios relacionados con la aparición de la creencia servían a los mismos fines, lo hicieron a través de medios antagónicos. El principio visual implicado marcando arbitrariamente el cuerpo en términos de rango y en términos de fantasía; el principio verbal implicado negando arbitrariamente las marcas del rango. Sin embargo, estos dos principios comparten un rechazo del símbolo, un rechazo de la idea referida a que detrás de la convención yace una realidad interna, oculta, a la cual se remitía la convención y que era el significado «real». Por lo tanto, los principios verbal y visual aguzan una definición de la expresión «pública»: es antisimbólico.

Ahora, si el dominio público no fuese sino un cierto modo de sentir, cualquier análisis del público debería terminar aquí, ya que estos principios visual y verbal son los medios para el sentimiento en público. No obstante, el público también es una geografía; existe en relación con otro dominio, el privado. Lo público es parte de un equilibrio mayor en la sociedad. Además, como parte de una totalidad mayor tiene significados, en términos de conducta política, el concepto de derechos, la organización de la familia, y los límites del estado, que no se encuentran hasta ahora establecidos según los elementos a través de los cuales las gentes sienten en público. Nos referiremos ahora a la cuestión de la geografía mayor, la línea entre lo público y lo privado alrededor de la cual se organizó esta sociedad del siglo XVIII.

V. Público y privado

Las motivaciones materiales de la vida pública, y su medio de expresión, sugieren al observador moderno ciertas propiedades para su dominio antagónico, privado. En el dominio de la familia y los amigos, cercano al yo, parece razonable que las gentes se mostrasen más interesadas en la expresión de sus peculiaridades, sus diferentes personalidades y su individualidad. Sin embargo, esta muy razonable expectativa es una distorsión; significa concebir al siglo XVIII en función de una privacidad que adquirió su forma en el siglo pasado. Antes del siglo XIX, el dominio próximo al yo no era concebido como aquel dominio para la expresión de la personalidad única o diferente; lo privado y lo individual aún no se habían unido. Las peculiaridades del sentimiento individual no disponían hasta ahora de una forma social porque, en cambio, el dominio próximo al yo estaba ordenado por medio de «afinidades» naturales, universales y humanas. La sociedad era una molécula; se componía, en parte, de la expresión a una distancia consciente e inventada de las circunstancias personales, la familia y los amigos, y, en parte, de la autoexpresión que también era «impersonal» en el sentido en que la palabra se entiende actualmente. Necesitamos comprender esta noción ajena acerca de un dominio natural del yo porque continuamos creyendo en nociones de derechos humanos que se producen a partir de ella.

La idea moderna sobre los derechos humanos proviene de una oposición entre naturaleza y cultura. No importa cuáles sean las costumbres y las leyes de una sociedad, cada persona tiene ciertos derechos básicos, no importa cuán humilde o arbitrariamente pueda estar ubicada en esos órdenes culturales. ¿Qué son estos derechos? Disponemos de dos formulaciones estereotipadas sobre ellos, ambas originadas en el siglo XVIII: vida, libertad y búsqueda de la felicidad; libertad, igualdad y fraternidad. Entre estos derechos es más fácil analizar la vida, la libertad o la igualdad que la búsqueda de la felicidad o la fraternidad; los segundos parecen casi anexados como beneficios del primer grupo, en lugar de derechos igualmente fundamentales. Y la razón por la cual no les percibimos como disponiendo de una importancia semejante es porque hemos perdido el supuesto sobre el que están basados y que germinara en el siglo XVIII. Este se refería a que la psique tenía una dignidad natural; esta integridad de las necesidades psíquicas también surgió de una opo-

sición entre naturaleza y cultura. Si los sentimientos de un hombre son lesionados, si hacen que se sienta abyecto o humillado, esto constituye una violación de sus derechos naturales del mismo modo en que lo es que le lleven preso arbitrariamente o que se apoderen de su propiedad. Cuando una persona ha sido víctima de un perjuicio de esa naturaleza está autorizado, por lo tanto, para intentar restañar sus heridas cambiando las condiciones sociales que las provocaron. La búsqueda de la felicidad fue una formulación de esta integridad psíquica, la fraternidad fue otra. Es el hombre natural el que posee estos derechos psíquicos, no el individual. Todos los hombres podrían exigir fraternidad o felicidad precisamente porque lo natural era impersonal y no individual.

La noción de que los seres humanos tienen derecho a ser felices es una idea particularmente moderna, occidental. En aquellas sociedades de gran pobreza, rígida jerarquía o fuertes pasiones religiosas, la gratificación psíquica puede tener un significado mínimo como un fin en sí mismo. Este reclamo peculiar de la naturaleza contra la cultura comenzó a tomar forma en el siglo XVIII, especialmente en Inglaterra, Francia, Italia del norte y la parte noreste de Norteamérica. Como cualquier desarrollo histórico complejo, no nació totalmente crecido. Nuestros antepasados lucharon por hallar imágenes y experiencias que pudiesen expresar de alguna manera esta oposición, a fin de otorgar a la búsqueda de la felicidad una forma social concreta. Una de las maneras que encontraron para expresarla fue a través de la distinción entre público y privado. La geografía de la ciudad capital servía a sus ciudadanos como un modo de pensar acerca de la naturaleza y la cultura, identificando lo natural con lo privado y la cultura con lo público. Por medio de la interpretación de algunos procesos psíquicos como inexpresables en términos públicos, como fenómenos trascendentes, cuasi religiosos que nunca podían ser violados o destruidos por las disposiciones de la convención, ellos cristalizaron para sí mismos una manera, y no la única, seguramente, sino una manera tangible, en la cual los derechos naturales podían trascender los derechos de cualquier sociedad particular.

Cuanto más tangible se volvió la oposición de naturaleza y cultura a través del contraste de lo privado y lo público, más se concibió a la familia como un fenómeno natural. La familia era «un asiento de la naturaleza» antes que una institución como la calle o el teatro. En este punto la idea era que, si lo natural y lo privado están unidos, entonces la experiencia que tenga cada hombre acerca de las relaciones familiares será su experiencia de la Naturaleza. El orden de la Naturaleza sólo podría ser definible por las mentes más altamente armonizadas, pero este fenómeno trascendental fue generalmente más discutible, porque al discutir las transacciones emocionales en la familia, uno estaba discutiendo cuestiones de la Naturaleza.

Esta es la razón por la que las transacciones psíquicas en la familia eran concebidas en términos que hoy podríamos llamar impersonales o abstractos. En el siglo XVIII, la psicología estaba reemplazando la noción renacentista de los «humores» corporales, en la cual el carácter se manifestaba en uno de cuatro, o en algunas versiones siete, estados y que dependía de cuánto fluido corporal producían determinados órganos; la nueva concepción estaba referida a las «afinidades» naturales, determinadas por la unidad funcional de la especie humana más que por los procesos funcionales o disfuncionales del cuerpo. La psicología era una ciencia basada en la taxonomía natural —o sea, la clasificación de la conducta de diferentes especies— antes que en la fisiología. Todos los hombres compartían estas afinidades; se volvían manifiestas en el asiento de la naturaleza, la familia; su clasificación es una guía exacta para su significado: aquello que las gentes compartían era una compasión natural, una sensibilidad natural hacia las necesidades de los demás, al margen de cuáles fuesen sus diferencias en sus circunstancias sociales. Que las gentes tengan derechos naturales, fue una consecuencia lógica de tal definición de la naturaleza humana.

Para explorar este mundo privado, natural, necesitamos hacer dos advertencias. La primera es la que se refiere a que mientras las gentes que durante la Ilustración eran sensibles a este principio concebían a la Naturaleza como una deidad, un fenómeno trascendental del que una expresión tangible era el amor en la familia, no deificaban por lo tanto a la Naturaleza como un estado de perfección. Según una acertada expresión de Frank Manuel, la Ilustración tenía con sus dioses una relación «respetuosa pero de ningún modo servicial»; la Naturaleza, a diferencia de la superstición medieval, le proporcionaba al hombre, fundamentalmente, una causa de esperanza en lugar de una desesperación en sus propios poderes. Esta actitud, cuando se expresaba en términos de la oposición entre privado/naturaleza y público/cultura, significaba que las relaciones entre los dos dominios era más una cuestión de ensayos y equilibrios que de absoluta hostilidad. El dominio privado debía controlar al dominio público según la dimensión que podía adquirir el control de los códigos convencionales, arbitrarios de expresión sobre todo el sentido personal de la realidad; más allá de estos límites el hombre tenía una vida, una forma de expresarse, y un grupo de derechos que ninguna convención podía destruir por mandato. Pero el dominio público también constituía un correctivo para el dominio privado; el hombre natural era un animal; en consecuencia, lo público corregía una deficiencia de la naturaleza producida por una vida conducida de acuerdo a los códigos del amor en familia solamente: esta deficiencia era

la incivilidad. Si un vicio de la cultura fue la injusticia, el vicio de la naturaleza fue su crudeza.

Esta es la razón, hablando de los dos dominios, por la que ellos deben concebirse como una molécula: constituían modos humanos concurrentes de expresión, emplazados en diferentes ambientes sociales, y que eran correctivos recíprocamente.

La segunda advertencia es una cuestión de lenguaje. Así como el dominio público era un fenómeno evolutivo, que tomaba su forma con el tiempo, también lo era el dominio privado. Paulatinamente la familia llegó a ser concebida como una institución especial. El descubrimiento de la familia, y de ese modo de un ambiente social alternativo con respecto a la calle, dependió a su vez de otro descubrimiento, lento e interno: la infancia, ese estadio natural, especial, del ciclo de vida humano, que sólo podía florecer dentro de los términos de la vida familiar. Nos referimos a lo público y privado como a estadios fijos porque su caracterización se vuelve más fácil. De hecho, se trataba de complejas series evolutivas.

Existen límites en la expresión pública

Ya hemos visto cómo se estableció un límite, en substancia, para la expresión pública visual y, por añadidura, para la expresión pública verbal. El vestuario para el hogar fue adaptado a las necesidades, el confort y el movimiento del cuerpo; las vestimentas para uso en público fueron diseñadas sin tener en cuenta esas necesidades. En el fondo, el lenguaje empleado en el hogar y en público era similar, pero el dominio privado era el lugar donde se podía controlar a quien se le hablaba; por lo tanto, los miembros de los clubs privados hablaban de sus sociedades «como afines a la compañía de la familia».

La creciente percepción de la familia como un grupo natural que albergaba una clase especial de seres, los hijos, estableció límites más amplios en la expresión pública. El descubrimiento de que dos siglos antes las gentes habían descubierto la infancia es obra de Philippe Aries en su libro *Centuries of Childhood*: este libro exploró un campo totalmente nuevo, el estudio de la familia como una forma histórica más que como una forma biológica fija en la historia. Aries descubrió, y sus hallazgos desde entonces han sido desarrollados y perfeccionados por David Hunt y por John Demos, que para mediados del siglo XVIII los adultos se consideraban a sí mismos como una especie de criaturas fundamentalmente diferentes de aquellas que eran sus hijos. Ya no se pensaba en el niño como en un adulto pequeño. La infancia era concebida como un estadio especial y vulnerable; la edad adulta era definida en términos opuestos. La evidencia utilizada por Aries está referida en su mayor parte a los registros familiares de las gentes urbanas de los sectores medios y altos de la sociedad. Hay una razón para ello; esta misma articulación de los estadios vitales servía a estas gentes para definir los límites de la vida pública. Lo que ocurría en los centros cosmopolitas era que las gentes maduras que los habitaban comenzaron a concebir la vida pública, con sus complejidades, sus actitudes y, sobre todo, los encuentros rutinarios con los extraños, como una vida que sólo los adultos eran lo suficientemente fuertes para resistir y para disfrutar.

La restricción de la vida pública para los adultos tuvo una génesis interesante; provino en parte de las diferencias graduales que se hicieron entre las formas de juego de la infancia y de los adultos.

Hasta fines del siglo XVII existían pocos límites entre los juegos recreativos para los niños y los juegos recreativos para los adultos; o sea que había pocos placeres infantiles que los adultos consideraran indignos de sus propios intereses. Las muñecas ataviadas con elaborados ropajes interesaban a personas de todas las edades. Los soldados de juguete también divertían a niños y adultos. La razón para compartir estos juegos, muñecas y juguetes, estribaba precisamente en que no existían demarcaciones nítidas entre los estadios de la vida. Ya que, en la expresión de Philippe Aries, la persona joven era un «adulto incipiente» desde edad muy temprana, sus diversiones no tenían nada de reservado. A fines del siglo XVII, y comienzos del XVIII, con los límites entre la infancia y la edad adulta establecidos más nítidamente de lo que lo habían sido anteriormente, ciertas clases de juegos fueron reservados para los niños y otras clases de juegos les fueron prohibidos.

A mediados del siglo XVIII, se les prohibió a los niños intervenir en juegos de azar, a los que las autoridades consideraban apropiados sólo para aquellas personas con un conocimiento acerca del mal desenfrenado en el mundo. En 1752, se prohibió a los maestros de tenis y de billar a lo largo de Francia que impartieran sus clases mientras las escuelas para niños estuviesen en período lectivo porque durante estos juegos se apostaba dinero. Los niños, se pensaba, eran muy ingenuos para habérselas con él.[75]

Durante el siglo XVIII, como había ocurrido en los dos siglos precedentes, las canciones públicas y los conciertos tuvieron como participantes a los adultos y a los niños. Pero durante los primeros años del siglo XVIII, los adultos comenzaron a encontrar infantil e inapropiada la práctica de leer en voz alta en grupos; en su lugar, incluso los cuentos tradicionales, en forma impresa, se transformaron en material para adultos cuando se les disfru-

75. Philippe Aries, *Centuries of Childhood*, trad. Robert Baldick (Nueva York: Vintage Books, 1965), pp. 87-88.

taba en la lectura silenciosa. A la inversa, como lectura silenciosa, eran considerados como textos inadecuados para los jóvenes. El lenguaje para el adulto era una cuestión de emplear sus propias palabras en público.[76]

Esto se debió parcialmente a estas cambiantes nociones del juego que la conducta cosmopolita consideró apropiadas sólo para los adultos. El niño no debía evidenciar su condición ni, si se trataba de un niño de categoría, jugar con imágenes de su cuerpo. Ciertamente, el hecho de vestirse de acuerdo a la clase social y aquellas vestimentas elaboradas y aristocráticas para niños que aparecen en las pinturas de fines del siglo XVII, o aún en las pinturas españolas del siglo XVIII, eran considerados absurdos en Londres y en París en los años de 1750. Los niños deberían ser vestidos con ropas que fuesen peculiares sólo para niños, que separara a los niños como una clase totalmente diferente de la clase de los adultos.

En el teatro, del mismo modo, si se permitía que los niños acompañasen a sus padres, se esperaba que se mantuviesen en silencio e invisibles. No existen estudios comparativos acerca de la presencia de los niños en los públicos de teatro de fines del siglo XVII, pero sí sabemos que los niños se encontraban entre la concurrencia a las obras de Congreve y Wycherley y eran considerados como simples expectadores, una igualdad con los adultos aún más significativa si tenemos en cuenta la clase de obras que presenciaban.

Los cafés, tabernas y clubs también se consideraban lugares para adultos, aunque ciertamente los niños no eran excluidos de ellos, especialmente de aquellas tabernas y *auberges* que servían como posadas. Algunos detalles ocasionales en la obra de Addison y Steele sugieren que cuando los niños entraban en la conversación de las casas de refrigerio eran tratados con buen humor y condescendencia. El club, *per se*, no era una institución concebida para aceptar niños. Las tabernas de mediados del siglo XVIII en París eran consideradas como lugares peligrosos para los niños porque podían poner sus manos sobre una botella de brandy o vino de Oporto, un peligro que entonces no era de orden moral sino que se refería a la salud física.

En consecuencia, es así como el interés gradual por la posición especial de la infancia estableció ciertos límites a la expresión pública. Puede decirse que los límites son los que se refieren a que el dominio público era el lugar que la sociedad reservaba al juego de los adultos, o puede decirse que es el confín fuera del cual los adultos no pueden jugar. En el año 1750, un padre se sentiría molesto al vestir los muñecos de su hijo aunque de hecho, él jugase de la misma forma cuando se vestía para salir a la calle.

76. *Ibid.*, pp. 97-98.

Si el niño no pertenecía al dominio público, ¿cuáles eran los términos que determinaban su pertenencia en una familia? ¿Qué era lo que la familia podía hacer por él que la vida pública fuese incapaz de hacer? Fue respondiendo a estos interrogantes que las gentes comenzaron a considerar a la familia como el «asiento de la naturaleza» y a encontrar nuevos principios de expresión.

La expresión natural se encuentra fuera del dominio público

Para comprender el desarrollo simultáneo de la infancia y de la creencia en la expresión natural dentro de la familia, debemos comenzar con las disputas suscitadas en la época. Cuando uno lee afirmaciones como la de Turgot en el sentido de que «uno se avergüenza de sus hijos» o la de Vandermonde (en *Essay on the Means of Perfecting the Human Species*) de que «uno se ruboriza al pensar en amar a los hijos», la fuerza del sentimiento familiar hace dos siglos aparece en forma desvaída. Gibbon escribió acerca del accidente de su propia supervivencia en manos de padres indiferentes (en realidad fue rescatado por una tía); Talleyrand nunca durmió en la misma casa con sus padres. Cuanto más alto se moviese uno en la escala social, más frecuentemente escucharía que el cuidado maternal directo y la expresión de amor por una criatura eran signos de vulgaridad. Tanto en París como en Londres los niños de las clases media y media alta eran conducidos a menudo directamente desde la nodriza al «colegio», una institución encargada de cuidar a aquellos niños cuyas edades oscilaban entre siete y doce o trece años, interpretando habitualmente el «cuidado» como un castigo físico permanente. Los eminentes pediatras de mediados del siglo XVIII, James Nelson y George Armstrong, regañaban a sus lectores por la «inhumana negligencia y desprecio» de sus hijos. En suma, no hay ninguna duda de que los contemporáneos de Swift leerían *A Modest Proposal* con algo más que un pequeño estremecimiento de identificación.[77]

Sin embargo, el detalle más importante acerca de los debates sobre la inhumanidad evidenciada con los niños es que efectivamente hayan ocurrido. Una negligencia similar con las criaturas y con los hijos siguió produciéndose en Europa Occidental siglo tras siglo; a mediados del siglo XVIII se había vuelto lo suficientemente penoso para muchos como para ser argumentado. La desgracia de haber echado a cuestas a los niños, no menos que la desgracia reformista frente a la conducta de aquellos que se sentían afectados, surgió del propio desarrollo de la noción

77. Ver Bogna LORENCE, *Parents and Children in 18th Century Europe*, «History of Childhood Quarterly», II, núm. 1 (1974), 1-30.

sobre un estadio especial de la vida llamado infancia. Las gentes tomaban conocimiento ahora de que una clase especial, *dependiente*, de seres humanos se producía a raíz de los funcionamientos del cuerpo. La novedad consistía en la percepción de la dependencia, como lo era el miedo, la empatía o la confusión acerca de ella.

«El estado de la naturaleza» es, en la filosofía política, una idea con raíces en la Edad Media. La creciente percepción de la vulnerabilidad del niño produjo a mediados del siglo XVIII una idea más concreta, experimental acerca de aquello en que consistía un estado de la naturaleza. No era una hipótesis. Era un hecho en toda vida humana.

La percepción de la dependencia juvenil produjo un sentido de derechos de protección, llevados a cabo tanto en Francia como en Inglaterra en la década de 1750 por medio de leyes que regulaban la práctica de las nodrizas y reprimían a los peores demonios de los colegios. La justificación para proteger al niño consistió en que, si en la naturaleza uno era vulnerable, entonces tenía derecho a la alimentación y al confort más allá de los accidentes de nacimiento, condición o inclinaciones de los padres. En consecuencia, se exageró la relación familiar. En tanto los estadios de la maduración natural fueron percibidos como más importantes, cada ser humano en el ámbito de familia se volvió más importante. Esto es lo que significó el «derecho a la vida» hace dos siglos; más que el derecho a una existencia digna, era el derecho a ser valorado, a ser amado. El hecho de que un niño fuese naturalmente frágil y tan diferente a los demás en la sociedad no era una justificación para su abandono; su propia fragilidad natural le otorgaba derechos contra una sociedad, comenzando con sus padres, en la cual se podían aprovechar de esa fragilidad y en la cual hacían que el niño «no tuviese importancia».

Por lo tanto, en el Iluminismo el orden de la naturaleza fue un sistema connotado moralmente; la naturaleza estaba aliada con el descubrimiento de, la necesidad por y el derecho a, la nutrición. Entre aquellos quienes defendieron la causa del niño en el debate sobre el derecho a la nutrición, la subsiguiente definición de nutrición cubría dos aspectos: uno estaba referido a la suavidad en la disciplina para producir la disposición favorable del niño; por lo tanto, según Mary Wollstonecraft:

> Es sólo en los años de la infancia cuando la felicidad de un ser humano depende de otros (y así la idea de dependencia) y amargar esos años con restricciones innecesarias es cruel. Para conciliar los afectos, el afecto debe ser demostrado.

El segundo aspecto era la participación de ambos padres del niño en su crianza; por lo tanto el pediatra Nelson sostenía

que las mujeres debían amamantar a sus bebés y que los padres no debían delegar su autoridad en los colegios. De hecho, debido a toda la ambivalencia acerca de la paternidad, ambas prácticas se difundieron entre los estratos medios de la sociedad en los años de 1750 y comenzaron a desafiar a una cantidad significativa de padres pertenecientes a la clase media alta, aunque para ser exactos la crianza verdaderamente aristocrática continuó basándose en los dos principios alternativos de no nutrición, disciplina férrea y ausencia de los padres.[78]

La tarea especial que una familia podía desarrollar, nutrición de aquellos que están indefensos, llegó a tomarse como una función natural de «la» familia. La nutrición separó a la familia de las disposiciones sociales. De este modo, Nelson pudo escribir un libro sobre las funciones de la familia sin referirse a la primogenitura, los contratos de casamiento, los derechos de la viudez, etcétera. Cuando se cristalizó esta función natural, se unieron aquellas ideas referidas a la expresión natural dentro de la familia. Esta expresión, llamada «afinidad» natural, era diametralmente opuesta a los términos de expresión que hicieron verosímiles las apariencias en público.

La teoría de la afinidad debe recibir aún un tratamiento erudito concreto porque los psicólogos están dispuestos a considerar como «tempranas» o «precientíficas» a aquellas teorías de la psique que poseen un interés de anticuario más que un interés intrínseco. Con respecto a las variadas descripciones acerca del carácter natural que Diderot reunió para la *Encyclopédie* o que se encuentran en la obra de Beccaria *Of Crimes and Punishments*, podría decirse que, al menos, comparten dos características. Las afinidades naturales están relacionadas con «apetitos» que no descubren las necesidades reales de la persona que siente estos apetitos; a su vez, hasta donde los hombres poseen apetitos «mesurados», desean las mismas cosas, fecundidad, nutrición, compañía, etcétera. Los apetitos mesurados, según Youngman, son apetitos «afines a la especie y no a los accidentes del individuo».[79]

A lo largo del primero de estos límites, se volvió lógico creer que cuando una persona actuaba en forma natural, estaba actuando simplemente. El orden de la naturaleza era complejo, tan complejo que cualquier fenómeno dado o condición social no podía expresarlo en su totalidad. Sin embargo, el efecto de la

78. Por lo tanto, el mejor tratamiento de la teoría psicológica de la Ilustración se encuentra entre los historiadores de la filosofía. Para estas características dobles, ver por ejemplo, Carl BECKER, *The Heavenly City of the 18th Century Philosophers* (Nueva Haven: Yale University Press, 1932), pp. 63-70; ver Arthur WILSON, *Diderot* (Nueva York; Oxford University Press, 1972), pp. 250-251 (carta a Landois) como un ejemplo de la perspectiva de Becker; ver también Ernst CASSIRER, *The Philosophy of the Enlightment* (Boston: Beacon, 1955), pp. 105-108, 123 ss.

79. Citado en *Ibid.*, p. 23.

naturaleza sobre el individuo fue el de darle un gusto por la experiencia simple, no complicada. Piénsese por un momento en el creciente gusto por los vestidos sueltos y sin adornos en el hogar como expresiones del sentimiento natural; mirando hacia atrás eso parece tan lógico que se olvida fácilmente que en muchas culturas la importancia de la familia está acentuada precisamente por el deseo de la gente por vestirse cuando se encontraba en el hogar. La creencia en la simplicidad volvió irrelevante la propia idea de la convención, ya que el significado del vestuario público o de la conversación hace que el significado resida en el gesto, el signo mismo, mientras que una expresión afín concibe el significado en términos de la relación de la conducta con la restringida clase de necesidades, los apetitos naturales, del comportamiento de una persona.

Segundo, se volvió razonable para las gentes el pensar que las afinidades naturales no diferenciaban a una persona de otra, en tanto que todas medían su actividad de acuerdo a los mismos apetitos. Prácticamente, esto significó que cuando una persona actuaba en forma natural, no se pensaba de ella que estaba destacándose o proclamándose como especial o única. Durante el siglo XVIII existía una expresión pertinente para abarcar tanto la simplicidad como lo habitual de los deseos naturales: modestia.

La función nutricia de la familia tenía un lugar en este esquema de la expresión natural. Cuando las relaciones de la familia eran denominadas como «rudas», ya fuese que se las alabara o condenara como tales, el significado era que las demandas emocionales producidas dentro del círculo de la familia, y especialmente en la nutrición de los niños, eran mucho más simples que las exigencias que los adultos tenían para con ellos en situaciones exteriores a la familia. Es difícil en una época obsesionada por las dificultades de la paternidad el comprender que la nutrición pudiese ser vista nunca como menos compleja que otras complicaciones sociales. Pero al ser aparentemente tan modestos los requerimientos psíquicos de la paternidad, la familia se transformó en el lugar indicado para que la natural simplicidad de los adultos se expresase a sí misma.

Había aquí una dimensión de la psique, y una expresión, que poseían integridad y dignidad, independientemente de las circunstancias de cualquier individuo. Y de la integridad de esta psique natural, a su vez, se desarrolló un grupo de derechos naturales. En su libro sobre las prisiones, Beccaria sostenía que el prisionero tenía derechos naturales a recibir un tratamiento humano porque una vez en prisión, no importaba cuán ruin fuese definido su crimen por la sociedad, era tan dependiente como un niño y por lo tanto debía obtener una medida de compasión; tenía un derecho natural a la nutrición elemental cuando era reducido al debilitamiento total. Sus benignos captores no le

hacían ningún favor. Sus carceleros, además, debían darse cuenta de que él no era una criatura que estuviese demasiado lejos de ellos mismos, porque compartían una situación común de deseos moderados; cualquiera fuese su crimen en la sociedad, había un elemento de decencia en su carácter impersonal como animal humano. De este modo fue como el reconocimiento de una naturaleza común y la teoría de la dependencia natural se transforman en el fundamento psíquico de algunos derechos políticos.

Los derechos naturales, en la medida en que surgieron de los conceptos de nutrición y de la simplicidad del deseo natural, consistieron en su nivel de limitaciones más amplio en una distribución desigual del dolor. En otro trabajo, he tratado de demostrar cómo, en el siglo XVIII, la idea de la dignidad humana estaba divorciada del concepto de igualdad; la dignidad natural estableció límites sólo sobre su extremo opuesto, la desigualdad, y sobre una clase especial de desigualdad. Las convenciones de la jerarquía en la sociedad de la Europa moderna temprana, separaron a los seres humanos en compartimentos tan desiguales que no tenían el sentido de pertenecer a la misma especie; Madame de Sevigné, una mujer compasiva para con las mujeres de su misma condición, asistía a los ahorcamientos y encontraba «divertidas» las agonías de muerte de esos miserables comunes. Los conceptos referidos a la obligación natural de alimentar a los débiles y a la coincidencia en el deseo psíquico entre toda la humanidad estableció un límite natural sobre el dolor que una clase de gentes debían tolerar de parte de otras.[80]

Pero si la jerarquía como tal tenía límites naturales, entonces los rituales de la jerarquía eran convenciones, algo inventado y aceptado. Estas conductas, como la idea de la jerarquía misma, perdieron su poder al ser inmutables y absolutas en el orden de las cosas. A partir de dicha percepción, el próximo paso lógico es ver a los principios de la expresión natural como limitaciones de la propia noción de convención. Y cuando ese paso ha sido dado, entonces se ha establecido el principio de que el mundo natural privado podía actuar como un freno sobre el mundo especial de la vida pública cosmopolita.

Ya hemos observado signos de esta limitación en la prohibición de la vida pública a los niños, porque ellos no podían resistirla. Entre los adultos prevaleció el mismo límite sobre la angustia psíquica tanto en la conducta verbal como en la visual. Una persona sorprendida con vestimentas que no correspondían a su rango social nunca debía ser avergonzada entre la familia o en la propia casa de uno. En este asiento de la naturaleza, existía un límite para el dolor que uno le podía causar a otra persona. Era una afrenta tratar a alguien con desprecio en el

80. Richard SENNET y Jonathan COBB, *The Hidden Injuries of Class* (Nueva York: Knopf, 1972), pp. 251-256.

hogar, aunque no era una afrenta el hacerlo en la calle. Existen ejemplos triviales de un principio mucho mayor: el mundo de las convenciones públicas no debía debilitar la búsqueda de la felicidad, en tanto esta búsqueda dependiese de un sentido de integridad psíquica y respeto por uno mismo o por otro como un «hombre».

Recíprocamente, el mundo público establecía una limitación sobre el principio de felicidad como una definición total de la realidad. A pesar de que el dominio de las convenciones no podía alterar o cambiar la naturaleza, porque *in esse* la naturaleza trascendía cualquier situación social, la cultura pública servía un fin para suavizar los efectos de la naturaleza. La famosa réplica de Voltaire a Rousseau, en el sentido de que hacía mucho tiempo que había perdido el gusto de caminar en cuatro patas como puede haberlo hecho el animal natural llamado hombre, fue recogida en un tratado muy popular publicado por un físico inglés un año más tarde, en el cual comparaba la sociedad humana natural con un corral de felices y amorosos patos: prevalecen la nutrición y la simplicidad, pero las «gracias sociales consisten en alegres cuacs; el eructo satisfecho es la forma más elevada del discurso».

Lo público y lo privado son como una molécula de la sociedad

Los modos de la expresión pública y privada no eran tan contrarios como alternativos. En público, el problema del orden social se satisfizo con la creación de signos; en privado, el problema de la nutrición fue afrontado, si no resuelto, por medio de la adhesión a principios trascendentales. Los impulsos de voluntad y artificio eran los que gobernaban al dominio público mientras que los que gobernaban al dominio privado eran aquellos de la restricción y destrucción del artificio. Lo público era una creación humana; lo privado era la condición humana.

Este equilibrio se estructuró por medio de lo que hoy llamamos impersonalidad; ni en público ni en privado «los accidentes del carácter individual» constituían un principio social. Y de allí se deriva una segunda estructura: las únicas limitaciones en las convenciones públicas son las que podrían imaginarse en términos de afinidades naturales. Cuando en la actualidad decimos que los derechos naturales son derechos humanos, el clisé parece indicarnos algo tan amplio y absoluto como amorfo. Pero cuando los derechos naturales comenzaron a tener sentido en términos de la experiencia cotidiana, eran mucho menos absolutos. El principio del orden natural era de moderación: las convenciones de la sociedad eran objeto de represión cuando producían extremos de angustia o dolor.

Entonces, ¿qué hubiera ocurrido si una idea de derechos en la sociedad tomaba forma fuera del contexto de este principio de moderación natural? Cuando en el siglo XVIII las gentes comenzaron a jugar con la noción de libertad, comenzaron a experimentar con una idea exterior a este contexto. La libertad como principio, una estructura de relaciones sociales, no podía ser abarcada ni por medio de la idea de convención ni merced a la idea de afinidad natural. Por cierto, los primeros teóricos del contrato social como John Locke predicaron una idea de libertad natural, pero que no podía ser practicada fácilmente. Cuando esa idea se introdujo en la vida social ordinaria, se pudo romper la molécula de lo público y lo privado. La molécula se sostuvo porque el carácter individual no fue utilizado para conformar un principio social. La exigencia de libertad cambió esta situación. Deseo describir el modo en que pudo romperse esta molécula, de modo que el deseo por la libertad se unió a una creencia en el carácter individual como un principio social, relatando la experiencia de un hombre que a mediados del siglo XVIII fue concebido —y las palabras son significativas— como uno de los primeros «campeones individuales de la libertad». Su historia es sintomática de la ruptura que más tarde convulsionó a la sociedad del *ancien régime*. Él no logró separar por mucho tiempo, ni solo ni exitosamente, la molécula de la naturaleza y la cultura, ya que de hecho como un «campeón individual de la libertad» su carrera fue corta, pero su experiencia fue un anuncio del éxito que tendría algún día esa ruptura, y de cómo, en ese proceso, sucumbiría la libertad misma, pero la personalidad permanecería como un principio de organización social sobre nuevos términos de dominación.

La molécula se separa

John Wilkes (1727-1797), hijo de un acaudalado destilador de Clerkenwell, llegó a ser a sus veinte años un perfecto modelo de libertino londinense. Bizco, con una frente prominente y el labio superior recedido, este hombre sorprendentemente feo era un personaje de tal encanto y agudeza que, entregado a una vida disipada, sus dificultades eran solamente de elección más que de búsqueda. Bebía en exceso y pertenecía al club más famoso de su época, el Hell Fire Club (Club del fuego del Infierno), que era una parodia de una orden medieval cuyos miembros oficiaban «ritos» donde amalgamaban la Misa Negra, la orgía de los banquetes romanos y un burlesque del servicio religioso anglicano. A los veinte años, Wilkes desposó a una mujer adinerada doce años mayor que él, con poco a su favor exceptuando su dinero, para complacer a su padre; el matrimonio no puso mayor coto a sus disipaciones. Y, sin embargo, para 1763 Wilkes era la figura política más famosa de su tiempo, según él «por

accidente». Se transformó en el campeón del principio de que las gentes tienen el derecho a elegir a sus representantes en el gobierno. Galanteando sin desmayo a lo largo de los años de 1760, aun mientras estaba en prisión, divirtiéndose con cientos de entretenimientos costosos y aristocráticos, llegó, sin embargo, a ser identificado en las mentes de los trabajadores de Londres y en las clases medias bajas londinenses no meramente como un defensor de la libertad sino como la encarnación misma de este elevado principio moral. Wilkes era un fenómeno contradictorio. Era una figura representativa de la división entre la política pública y los «accidentes del carácter» individual, así como también uno de los primeros en cruzar este límite y transformar de ese modo el significado mismo de un dominio público.[81]

Cuando leemos los panfletos políticos y los discursos de los años de 1750, tanto de Inglaterra como de Francia, como lectores modernos sólo podemos admirarnos por la intensidad de la retórica. La oposición al punto de vista de uno, para citar un panfleto inglés de 1758, estaba constituida por «discípulos del Demonio, bastardos sin un gramo de caridad para sus padres», etcétera, mientras que en un panfleto francés donde se ponía en circulación un préstamo extranjero, los enemigos del escritor son descritos como «viles monos, esclavos de la colina de estiércol donde farfullan», etcétera. Y, no obstante, este vicioso lenguaje personal de la política servía, curiosamente, a los mismos fines distanciados del yo como lo había hecho la conversación anónima de la casa de refrigerio. Wilkes proporcionaba, en parte, un buen ejemplo.[82]

Wilkes accedió a la política transformándose en un panfletista político. En el año 1762 con un grupo de amigos decide fundar una hoja de noticias, el «North Briton», como una voz de oposición a la política del gobierno defendida en el «Briton», editado por Smollet, y en el «Auditor», editado por Arthur Murphy. Como era costumbre en la época, todos los artículos eran publicados anónimamente; se consideraba indigno que una persona atacara abiertamente a otra a través de la prensa. Los ataques lanzados por Wilkes eran ácidamente personales, especialmente sus ataques a Samuel Johnson y a Hogarth, el actor. Pero en la prensa, estos ataques llegaban de una mano desconocida: esa convención significaba que uno nunca podía estar seguro exactamente de quién era el que lo acusaba de ser un discípulo

81. Las biografías principales son las de George RUDE, *Wilkes and Liberty* (Oxford University Press, 1962); Raymond POSTGATE, *That Devil Wilkes* (Londres: Constable, 1917); ver también una semblanza extraordinaria de Wilkes por Peter QUENNELL en *The Profane Virtues* (Nueva York: Viking, 1945), pp. 173-220; William TRELOAR, *Wilkes and the City* (Londres: Murray, 1917).

82. Ver Joseph GREGO, *A History of Parliamentary Elections and Electioneering from the Stuarts to Queen Victoria* (Londres: Chatto and Windus, 1892), cap. VI, «John Wilkes as Popular Representative».

del Demonio. Los ataques retóricos en el «North Briton» tenían una segunda característica, como sucedía en el «Briton» y en el «Auditor». Una persona era atacada personalmente en función de su asociación pública con una política o con una facción política, o de su capacidad para dirigir la política. Su carácter tenía importancia en tanto pudiera ser identificado como caracterizando al Ministro o a un Miembro del Parlamento ya fuese como incapaz en el desempeño de su tarea, u obtuso, o fácilmente sobornable.[83]

Estos parámetros en el discurso político condujeron a ciertas restricciones de la conducta. Un ejemplo interesante del modo en que trabajaban tuvo lugar en el año 1762, cuando lord Talbot, el Lord Administrador Mayor, se sintió atacado con demasiada virulencia en el «North Briton». Desafió a Wilkes a duelo, sospechando que había sido el autor de la calumnia. Antes del momento en que debían intercambiarse los disparos, Talbot, presa de una ira incontenible intentó que Wilkes reconociera la autoría de la calumnia; Wilkes accedió a batirse sin reconocer esa autoría. El duelo tuvo lugar; los dos hombres fallaron sus disparos por más de cuatro metros. En ese momento Wilkes admitió haber sido el autor del libelo; los dos intercambiaron saludos y se retiraron hacia una taberna cercana donde bebieron una botella de vino clarete con toda la apariencia de bonhomía.[84]

El insulto público, la satisfacción pública del honor, los ritos divorciados de la simple amistad interpersonal o de la compañía; sin una comprensión cabal de esta organización de acciones, mucho de una conducta política similar a mediados del siglo XVIII tanto en París como en Londres, es inexplicable. En el dominio de la retórica política entre las clases dirigentes, existía un código de gestos tan firme como los gestos creados por el vestuario. Era la pasión impersonal, incluso cuando difamaba a otras personas, la que obraba merced a convenciones tales como la autoría anónima.

El número 45 del «North Briton», sin embargo, pareció transgredir una de estas convenciones. Parecía constituir un ataque sobre la persona misma del rey Jorge III. Retrospectivamente, la edición número 45 parece bastante moderada, en realidad menos violenta que otras, por ejemplo, la edición número 17, pero irritó de tal modo a los agentes de la Corona que lord Halifax, que era el equivalente del Secretario de Estado, envió una orden de arresto para los redactores, impresores y editores del «North Briton». Sobrevino una larga y complicada batalla. Wilkes se vio obligado a renunciar a su escaño en el Parlamento, luego a huir

83. QUENNELL, *op. cit.*, pp. 181-182.

84. Wilkes ofrece un relato del duelo en una carta reimpresa en POSTGATE, *op. cit.*, pp. 45-50.

al continente, donde transcurrió su período de exilio alternativamente en compañía de su hija y entre los brazos de la cortesana más famosa de Italia, madame Corradini. A fines de los años de 1760, regresó a Inglaterra, fue a juicio por el número 45 del «North Briton», pasó un año y medio en la cárcel, fue elegido en cuatro oportunidades para ocupar un escaño en el Parlamento, rechazado en esas cuatro oportunidades por los miembros de ese cuerpo y, cuando abandonó la prisión, se encontró como líder de un movimiento de masas londinense que había llegado a asociar sus juicios con la causa de la libertad en Inglaterra.[85]

Es imposible referirse a estos hechos en términos comprensivos. Sin embargo, ellos afectan directamente los significados relacionados a mediados del siglo XVIII con el concepto de un gesto retórico público como una expresión a distancia del yo.

Wilkes, como otros de su generación, trazó un límite preciso entre sus deberes familiares, especialmente sus deberes como padre de su único hijo legal, su hija Polly, y sus «peregrinaciones en busca del placer». A pesar de que Wilkes y su esposa se habían separado legalmente luego de cuatro años de matrimonio, el padre mantuvo una vigilancia constante sobre la educación de su hija e intentó mantenerla al margen del contacto con cualesquiera de sus compañeros «peregrinos», excepto de su íntimo amigo Charles Churchill. A diferencia de lo que había ocurrido con otro libertino de fines del siglo XVII, lord Rochester, Wilkes hizo todo lo posible por mantener separada a su hija legal de aquellos que eran sus hermanastros y hermanastras naturales. En su intento de mantener separada a su familia de su vida mundana, Wilkes era todo un hombre de su tiempo.

Del mismo modo, sus correrías sexuales eran públicas en un modo aceptado y muy literal. No había intención de parte de Wilkes, como no la había entre otros caballeros de su época, de conducir sus asuntos sexuales en secreto, salvo con una mujer casada cuyo marido fuese de un rango similar al suyo y por ende pudiese pedirle cuentas. O bien, si el asunto amoroso estaba relacionado con una mujer casada, la responsabilidad de ocultarlo al marido correspondía a la mujer. Con las prostitutas o las «libertinas», no había que observar absolutamente ninguna regla de discreción.

El lenguaje de los asuntos sexuales extramaritales evidenciaba muchas de las características de otras formas del discurso público. Las galanterías se juzgaban como agradables al extremo de que eran consideradas ingeniosas o bien hechas en sí mismas; la profundidad de la pasión que el orador ponía al expresarlas estaba fuera de la cuestión; realmente, cierto tono irónico en

85. RUDE, *op. cit.*, pp. 17-73, es el relato más comprehensivo; TRELOAR, *op. cit.*, pp. 51-79, es algo ingenuo pero contiene muchos elementos primarios.

la expresión de estas frases volvía más seductor al que las pronunciaba. Era desconocida también la idea de que un amante debe encontrar un lenguaje único para referirse a sus sentimientos por una determinada mujer, un lenguaje de amor específico de dos personas particulares. Las expresiones llevaban de un asunto a otro y al siguiente; el problema era el modo en que se decían estas frases, cómo se combinaban y la manera de actuarlas.[86]

Wilkes llevó estas reglas hasta sus extremos más lejanos y de este modo, a sus veinte años, había adquirido su reputación de libertino. Esta es la descripción que Ben Franklin hizo de él: «Un facineroso y expatriado de pésimo carácter personal, que no vale un cuarto de penique.» Burke se refiere a Wilkes diciendo: «Un hombre bullicioso y agradable, pero que no tiene prudencia ni principios.» Y según Horace Walpole: «El Despotismo reprobará para siempre a la Libertad con el libertinaje de semejante Santo.»[87]

A veces esta reputación se volvió contra él en su vida política, y debido a ello, muchos historiadores le han tratado como a un hombre cuyo carácter personal fue utilizado por sus contemporáneos para juzgar sus actos políticos. Esta interpretación no es muy correcta. Es verdad, por ejemplo, que la paternidad literaria de Wilkes sobre *Essay on Woman*, una parodia sumamente pornográfica del *Essay on Man* de Pope, fue utilizada por sus enemigos como una de las razones por la cual Wilkes no debía sentarse en el Parlamento, aun cuando había sido elegido abrumadoramente por los habitantes de su municipio. No obstante, en la última de las cuatro elecciones en las que el Parlamento dejó a Wilkes de lado, aquella elección en la que *Essay on Woman* fue citada con mayor frecuencia, el hombre que a juicio del Parlamento «debió haber sido elegido», cierto coronel Luttrel, era, en todo caso, un libertino más afamado que el propio Wilkes. En esa época, (mediados de 1769) muchos de los enemigos de Wilkes, habían sido o eran sus compañeros en sus parrandas y muy conocidos en su calidad de tales. Por lo tanto, la utilización que éstos hacían de la reputación de Wilkes debe ser considerada con mucho cuidado. Estos enemigos movían a risa incluso a aquellos que manifestaban su desacuerdo con la reputación de Wilkes. El vínculo real entre Wilkes como persona y como político, fatal para las convenciones públicas de la política de su tiempo, se producía entre aquellos que eran sus partidarios.[88]

86. QUENNELL, *op. cit.*, p. 177; ver también el análisis del punto de vista de Strene acerca de las relaciones sexuales, *ibid.*, pp. 169-170; para Francia recurrir especialmente a la obra de J. J. SERVAIS y J. P. LAUREND, *Histoire et Dossier de la Prostitution* (París: Editions Planète, 1965).

87. Citado en RUDE, *op. cit.*, pp. xiii-xiv.

88. POSTGATE, *op. cit.*, pp. 150-168.

Un estudio exhaustivo de los partidarios de Wilkes, realizado por George Rude, concluye que sus antecedentes recorrían la escala desde comerciantes prósperos hasta obreros semiespecializados, con ligero predominio de estos últimos. Para ellos, las publicaciones lanzadas por Wilkes y la número 45, profundizada por sus continuos rechazos en el Parlamento, constituían el significado de la representación: Wilkes estaba de parte de los miembros menos privilegiados de la sociedad, quienes ejercían el derecho de elegir a sus representantes en el gobierno. Pero en el año 1763 el significado de esa libertad no estaba claro. Sus partidarios no consideraron tanto una idea de libertad, prístina y diferente, una idea que esperaba ser empleada, como intentaron desarrollar la idea, descubrir qué significaba la libertad a través del proceso de regresar a Wilkes al poder. Puesto que estaban desarrollando un principio político, en lugar de aplicar un principio a sus vidas, el hombre, su existencia total, el hecho concreto de su determinación a ser sentado en la Cámara, adquirió una tremenda importancia para ello. El grito «Wilkes y Libertad» era un indicador preciso; el hombre y el principio eran uno sólo porque sin la presencia de este hombre no había otra forma de imaginar qué significaba la libertad.[89]

Esta unión significó que toda acción de Wilkes persona tenía necesariamente un carácter público o simbólico. Sus correrías sexuales debían ser negadas, borradas de su imagen como hombre —como deseaban los más prósperos de sus partidarios—, o bien convertidas en un signo de rebelión contra el orden establecido, un romanticismo de índole sexual que congeniaba más con una interpretación de su conducta entre sus partidarios de la clase trabajadora. En 1768, un carretero le describía admirativamente como «libre de la cabeza a los pies». La promiscuidad, como todas las demás acciones del hombre, debía ser interpretada ya que la propia vida de John Wilkes persona se había transformado en un símbolo del significado de la libertad misma.

El intento de interpretar el significado de un principio político a través de las acciones del carácter se encontraba a un nivel mucho más profundo, y era de una importancia mucho mayor, que las acusaciones esgrimidas contra Wilkes por los partidarios del gobierno. Estos partidarios podían, por un lado, acusarle fácilmente y, por el otro, reemplazarle con otro miembro mejor del Parlamento como Luttrel, quien tenía mucho más notorios, ciertamente más violentos y conocidos gustos sexuales. La conexión hecha entre la reputación y la política por los partidarios de Wilkes convirtió a la hipocresía parlamentaria en algo

89. Rude, *op. cit.*, pp. 86-89; Postgate, *op. cit.*, pp. 141-142; compárese con el trabajo de Berbard Bailyn, *Ideological Origins of the American Revolution* (Cambridge: Harvard University Press, 1967).

más: en un insulto personal a cada partidario, en vez de a un movimiento colectivo.

Ciertamente, a partir de su correspondencia y de los comentarios de Wilkes en las conversaciones, adquiere sentido el hecho de que el hombre pensase en función de borrar la línea que existía entre su personalidad y su política. Era tan irónico con su fama como lo era con sus adeptos cuando los analizaba con sus amigos. En realidad, Wilkes intentó mantener una distancia entre la vida pública y la privada, y la adulación personal de sus adeptos tanto lo gratificaban como le ponían profundamente incómodo.

Luego de un período de extraordinaria popularidad, las diferencias entre la identidad que sus adeptos le conferían y el sentido que el hombre tenía de sí mismo condujeron a ambos al fracaso. Una pasión especialmente desafortunada y bien publicitada fue considerada por muchos como una traición al wilkesismo ya que despertó tanta publicidad adversa. Si para sus partidarios él constituía un emblema de Libertad, ellos le permitían cada vez menos libertad para conducir su propia vida. En la época de los Tumultos de Gordon (una persecución popular masiva de católicos en Londres), Wilkes fue uno de los pocos que en la ciudad intentó controlar a las multitudes enardecidas. Las masas sintieron que, al transformarse en un instrumento del orden, les había vuelto a traicionar y más básicamente; ellos explicaron la traición en función de un cambio en la personalidad de Wilkes, antes que en términos de sus coacciones y obligaciones como representante del Alcalde de Londres o, fundamentalmente, según su propia creencia en la libertad como un acto de tolerancia.[90]

Durante el período de absoluta popularidad, en los primeros años de 1770, ¿cuál fue el efecto de Wilkes, considerado como una persona pública, sobre el lenguaje de la retórica política? Dentro de la vasta guerra de gacetas que produjeron las actividades de Wilkes, se encontraba en primer lugar un anónimo escritor que firmaba «Junius». Su credo era simple:

> Medidas y no hombres, ése es el canto común de la afectada moderación; un lenguaje ruin, espurio, fabricado por bellacos y hecho moneda corriente entre los tontos... la crítica gentil no es adecuada al estado actual de degeneración de la sociedad.

Al defender a Wilkes, Junius era más efectivo, y más famoso, que cuando atacaba las características personales de los enemigos de Wilkes, especialmente al duque de Grafton. Pero estos ataques personales fueron diferentes en su tono de los escritos de una década anterior, inclusive diferentes de los ataques per-

90. Postgate, *op. cit.*, pp. 251-258, es un buen informe.

sonales que aparecían en el «North Briton». Mientras que las primeras formas de la retórica política se ocuparon del carácter privado en función de principios públicos y necesidades públicas, Junius evitó cualquier tema de «medidas». El carácter en y de sí mismo se volvió el principio político. Así como Wilkes como persona «encarnaba» la libertad, sus enemigos encarnaban la tiranía. Un magnicidio de su carácter bastaba para deslegitimar las medidas con las que sus nombres eran asociados. En consecuencia, fue eliminado el verdadero fundamento del gesto público: los discursos públicos tanto de amigos como de enemigos ya no eran significativos; constituían sólo guías para el carácter del orador. En realidad, las figuras del lenguaje de Junius correspondían aún al viejo modelo, o sea, utilizaba un lenguaje perfectamente familiar y un lenguaje de una especie elaborada, casi pomposa que era considerada como apropiada para el discurso público. Pero ahora este lenguaje se aplicaba para un uso exclusivo: el vocabulario de la injuria dirigido sólo al magnicidio del carácter; ese magnicidio como un acto político, una defensa de la libertad.[91]

Es interesante contrastar a Junius con Samuel Johnson, un enemigo de Wilkes que entró en la guerra de la retórica a fines de la década de 1760. En su panfleto más famoso acerca de Wilkes, *The False Alarm* (La falsa alarma), Johnson realizó todo tipo de esfuerzos para referirse al hombre Wilkes en relación con «medidas», fundamentalmente en relación con principios abstractos del derecho constitucional y el privilegio. Compárese a Junius con el siguiente pasaje de *La falsa alarma*:

> Una de las principales ventajas derivadas por la generación actual a partir del progreso y la difusión de la filosofía es la liberación frente a los terrores innecesarios y la exención de las falsas alarmas. Las apariencias inusuales, que alguna vez diseminaron la consternación sobre siglos de ignorancia, no son las recreaciones de la seguridad inquisitiva.[92]

Tal como ha señalado un comentarista de esta guerra de retórica, James Boulton, las diferencias de estilo eran, en parte, una diferencia de clase: Johnson hablaba intencionalmente para un medio de clase alta. Pero las diferencias eran algo más que una simple cuestión de clase; tenían relación con el verdadero nexo entre la personalidad y la ideología del momento. Johnson, y con él Edmund Burke, defensores del régimen establecido y enemigos de Wilkes, se comportaban en sus escritos políticos exactamente de la misma forma en que otros gesticulaban con

91. James Boulton, *The Language of Politics* (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1963), p. 24.
92. Boulton, *ibid.*, p. 36.

sus vestimentas o en el teatro. El lenguaje de la política estaba separado de la vida íntima; incluso en los momentos más virulentos de Johnson, aun en sus ataques más personales y sórdidos contra Wilkes, el tema es siempre la idoneidad de Wilkes para participar en el Gobierno y nunca la reputación de Wilkes en sí misma. Johnson, al igual que Burke y los demás del régimen establecido, disponían ciertamente de un conjunto claro de ideas, un claro lenguaje del gobierno, un dominio del discurso objetivo dentro del cual podían ubicar a Wilkes. Se trataba del dominio del pasado, de lo establecido, de lo conocido. Wilkes y sus seguidores se rebelaban contra la claridad establecida. Eran innovadores en la búsqueda de la libertad, pero el significado de esta nueva idea no tenía, no podía tener, un carácter tan claro y objetivo como aquel al que el tiempo y el uso familiar había dotado de la idea de privilegio. Los wilkesistas estaban obligados a ver el significado del principio como encajado en los actos mismos del hombre.

Así fue como se separó la molécula. La libertad no era parte del esqueleto de la afinidad natural; era opuesta a la idea de la convención como orden público. ¿Qué significaba eso? Muy pocas personas de la época de Wilkes podían dar una respuesta a este interrogante; todo lo que podían intentar era hacer de la idiosincrática vida personal del campeón de la libertad un «símbolo» de la libertad misma. Si el grito de libertad era el medio por el cual se separó la molécula, el verdadero desafío a la vida pública no fue la libertad, sino la personalidad individual como una fuerza «simbólica». De esta idea de la personalidad individual como principio social se derivó finalmente el impulso moderno por encontrar medidas políticas que merecen la pena sólo en la medida en que sus campeones sean personas «creíbles», «confiables» y «decentes».

En su política Wilkes demostró cómo llegaría el fin; pero su vida también evidenció la fuerza de la cultura pública a lo largo del siglo. En su sentido de sí mismo y, sobre todo, en su fracaso por mantener a sus adeptos por mucho tiempo, demostró el poder de esta molécula semisecular de lo privado y lo público para resistir las demandas de libertad sobre términos personales.

VI. El hombre como actor

Queda por formular una última pregunta acerca del dominio público en el siglo XVIII. ¿Qué clase de hombre habitaba en él? Las gentes de la época dieron una clara respuesta a esta pregunta: se trataba de un actor, de un ejecutante. Pero, ¿qué es un actor público? Digamos, ¿en qué se diferencia de un padre? Es un problema de identidad, e identidad es una palabra útil, pero de la que se ha abusado. Según el sentido que le dio Erik Erikson, identidad es el punto de confluencia entre aquello que una persona desea ser y lo que el mundo le permite ser. Ni la circunstancia ni el deseo solos, sino el lugar de uno en el paisaje formado por la intersección de la circunstancia y el deseo. Hace dos siglos, la imagen del hombre público como un actor era una identidad muy definida; precisamente porque estaba tan francamente declarada sirve, mirando hacia atrás, a un valioso propósito. Es un punto de referencia; junto con él, en la medida en que las condiciones materiales e ideológicas de la vida pública se volvieron confusas, fragmentadas y finalmente vacías luego del ocaso del *ancien régime*, puede ser trazado el sentido que el hombre tenía de sí mismo en público.

El hombre público como actor: la imagen, no obstante ser evocativa, es incompleta, porque detrás de ella, otorgándole substancia, yace una idea más básica. Este es el concepto de expresión como la presentación de la emoción, y a partir de él se deriva la identidad del actor; el actor público es el hombre que presenta las emociones.

La expresión como la presentación de la emoción, es en realidad un principio general que incluye prácticas tales como los signos del lenguaje analizados hace dos capítulos. Supongamos a una persona que le cuenta a otra acerca de los días previos a la muerte de su padre en un hospital. Actualmente, el relato cabal de todos los detalles sería suficiente para despertar la piedad de la otra persona. Las impresiones fuertes minuciosamente descritas son, para nosotros, idénticas a la expresión. Pero imaginemos una situación o una sociedad en la cual el relato de estos detalles de sufrimiento no significaran nada para otra persona. El hombre que relatara estos momentos no podría meramente revivirlos, sino que tendría que moldearlos seleccionando algunos detalles para enfatizarlos, suprimiendo otros o incluso falseando su relato a fin de encajar dentro de una forma o adaptar un modelo que hiciera que el interlocutor comprendiera lo

que era la muerte. En estas condiciones, el que habla desea presentar a su interlocutor a la muerte lo bastante organizada en sus detalles como para que se adapte a la imagen de un hecho que despierta piedad. Del mismo modo, la «piedad» no es diferente según dependa de la clase de muerte que uno escuche; la piedad existe como una emoción independiente, antes que como una variación de ella y, por lo tanto, dependiendo de cada experiencia de la misma.

Esta teoría de la expresión es incompatible con la idea de la personalidad *individual* como expresiva. Si fuese expresivo el recital completo de lo que he visto, sentido, experimentado, sin ninguna filtración o adaptación o falsificación de mi experiencia por ajustarlo a un modelo, entonces en mi vida la «piedad» difícilmente pudiera ser expresiva en la misma forma que lo es para otro según su propio sentido de la piedad, derivado de una experiencia diferente. En la representación de la emoción, cuando yo le cuento a usted acerca de mis sentimientos particulares según me aparecen, no existe por hacer ningún trabajo expresivo, «sólo vivir». La adaptación del gesto o la conducción de la escena no le vuelven más expresivo; justamente lo contrario, porque una vez adaptada para que encaje dentro de un modelo general, la experiencia parecería menos «auténtica». Igualmente, el principio de presentación de la emoción es asocial, porque al no tener el mismo relato de la piedad para hacer, las gentes no tienen un sentido común de la piedad para compartir como vínculo social.

Por contraste, con un sistema de expresión como la presentación de la emoción, el hombre en público tiene una identidad como actor —un representador, si prefieren— y esta identidad implica a él y a otros en un vínculo social. La expresión como presentación de la emoción es el trabajo del actor, si por el momento tomamos esa palabra en un sentido amplio; su identidad se basa en hacer de la expresión un trabajo de presentación. Cuando una cultura varía de la creencia en la presentación de la emoción a la de la representación de ella, de manera que las experiencias individuales expresadas adecuadamente lleguen a ser expresivas, entonces el hombre público pierde una función y, en consecuencia, una identidad. En tanto pierda una identidad significativa, la expresión se vuelve cada vez menos social.

Me disculpo por condensar así esta teoría, pero será útil al principio para conocer todo aquello que subyace a la idea del hombre público como actor. Ciertamente, es necesario un sentido de estas conexiones lógicas para comprender los muy peculiares términos en los que el hombre como actor fue considerado por aquellas personas que habitaban el mundo público de las capitales del *ancien régime*. Había tres voces principales.

La primera era la voz más común que se podía escuchar entre los cosmopolitas de la época: si habitamos un *theatrum*

mundi, y nos hemos vuelto como actores, entonces disponemos de una nueva y más feliz moralidad. La segunda era la más ensayada por escritores como Diderot, quien exploró la actuación en relación con la vida pública y en relación con la naturaleza. La tercera fue la singular voz de Rousseau. La de Rousseau fue la teoría más importante de la época referida al puente entre la vida cosmopolita y el teatro, y una violenta condena del mismo. Analista y crítico, era también un profeta, prediciendo que el orden público sucumbiría a una vida basada en una combinación del sentimiento íntimo auténtico y la represión política. Rousseau sancionó esta nueva condición —tan parecida a nuestra condición actual. Sin embargo, también fue un mal profeta, puesto que creía que el nuevo orden llegaría a través de la caída de la ciudad y el resurgimiento de la pequeña villa. Sus ideas son una piedra de toque para explorar el modo en que este mundo público se perdió en la cultura urbana moderna, una cultura que reemplaza la vida expresiva y la identidad del hombre público con una nueva vida, más personal, más genuina y, considerando todos los aspectos, más vacía.

La perspectiva del sentido común acerca del hombre como actor

Al comenzar el séptimo libro de *Tom Jones*, las aventuras del joven se han centralizado en Londres. Es en este punto donde Fielding presenta un breve ensayo llamado «Una comparación entre el mundo y el escenario». Comienza así:

> A menudo el mundo ha sido comparado con el teatro... esta idea ha sido llevada tan lejos, y se ha vuelto tan general, que las mismas palabras propias del teatro y que fueron, al principio, aplicadas metafóricamente al mundo, son aplicadas ahora en forma literal e indiscriminada a ambos: de este modo, escenario y escena se han vuelto familiares para nosotros merced a su uso común, tanto cuando nos referimos a la vida en general como cuando nos limitamos a las actuaciones dramáticas...

Fielding es apologético en su tono un poco más adelante; por supuesto sus lectores saben que el escenario y la calle son dominios que se incluyen «literalmente» entre sí; está hablando en clisés y se excusa a sí mismo. Sólo quiere recordar a sus queridos lectores que la mezcla de lo dramático con la vida ordinaria es real, no se trata de una «metáfora» imaginaria como lo era en la época de la Restauración.[93]

«El mundo como escenario» era ciertamente un antiguo clisé

93. Henry FIELDING, *Tom Jones* (Londres: Penguin, 1966; primera publicación 1749), p. 299. [Hay trad. castellana.]

vestido con nuevas formas a mediados del siglo XVIII. Hemos observado que una de las funciones clásicas de la imaginación del *theatrum mundi* era la de separar la naturaleza humana de la acción social, a través de la separación del actor con respecto al acto. En la perspectiva del sentido común del hombre como actor, personalmente uno ya no era procesable como un mal hombre por haber cometido una mala acción; sólo se necesitaba cambiar la conducta. El hombre como actor soporta un yugo moral más liviano que el que sufrían los puritanos o los católicos devotos: no ha nacido en el pecado, entra en él si interpreta la parte del demonio.

El mismo Fielding lo explica. En su ensayo afirma que «un mal acto aislado ya no nombra a un villano en la vida como tampoco lo hace una parte mala aislada en el escenario» y de ese modo ciertamente, en tanto los dominios de la ciudad y el teatro se han entremezclado, la analogía se vuelve una verdad literal. El carácter de los actos y el carácter de los actores están separados, de modo que un hombre del mundo «puede censurar una imperfección, o inclusive un vicio, sin despertar la ira de la partida culpable». Además, no existe una manera clara para especificar quiénes son los hombres en la gran ciudad, de modo que el énfasis debe recaer enteramente sobre aquello que hacen. ¿Perjudica un hombre a los demás? Luego, en el estilo de Garrick, el problema que se le presenta es el de cambiar sus roles. ¿Y por qué no debería reformarlos, ya que ninguna apariencia, ningún rol, está fijo en la gran ciudad por necesidad o por el conocimiento que los demás tienen de nuestro pasado?[94]

Si, en líneas generales, el hombre como actor se libera de la carga del pecado original divorciando su naturaleza de sus actos, el sentido común del siglo XVIII concluyó que él, por lo tanto, podía divertirse aún más. Sin estar atado en público ni con el dominio de la naturaleza ni con los deberes cristianos del alma, podía liberarse su alegría y su placer en compañía de los otros. Esta es la razón por la cual los escritos de la época unen con tanta frecuencia las imágenes del hombre como actor con la vida cosmopolita; su versión del *theatrum mundi* no se refería a las relaciones entre el hombre y los dioses o al oscuro pesimismo acerca del significado de la vida humana, como hicieron los platónicos renacentistas por un lado y los dramaturgos isabelinos por el otro. Hay una maravillosa *Carta Persa* de Montesquieu en la que su héroe, vagando una noche por la Comédie Française, no puede distinguir quién está sobre el escenario y quién se suponía que estaba presenciando la obra; todos desfilan, toman posturas afectadas y disfrutan de un agradable momento. La diversión, la cínica tolerancia, el placer en compañía de los amigos, éstos eran los tonos del sentimiento contenidos en la noción cotidiana del hombre como actor.

94. *Ibid.*, p. 302.

Pero había quienes entendían que los clisés preponderantes del hombre como actor dependían, en su verdadero sentido de sociabilidad, de una idea tácita y más profunda de expresión. El más famoso de ellos fue Diderot, cuya *Paradoja de la actuación* vinculó a la actuación con una teoría psicológica más general.

La paradoja de la actuación según Diderot

Diderot sintetizó de manera muy simple aquello que él llamaba la paradoja de la actuación:

> ¿Acaso las gentes no se refieren en sociedad a un hombre diciendo que es un gran actor? Con esto no quieren significar que él siente sino que sobresale en la simulación, por lo tanto no siente absolutamente nada...

Diderot fue el primer gran teórico de la actuación como actividad secular. La mayor parte de las teorías francesas sobre la actuación de los siglos XVI y XVII correlacionaban el modo en que un actor actuaba con los contenidos de aquello que él o ella representaban. La verdad del texto tenía alguna relación con lo bien que el actor pudiera hablar. En consecuencia, era posible incluir la idea de la actuación bajo el rubro de la retórica, y referirse a la retórica en relación con la moral y la religión. Según esta fórmula, el sacerdote se transformaba en el mayor retórico posible porque los textos que interpretaba eran absolutamente verdaderos. Ningún buen cristiano podría soñar, naturalmente, en comparar directamente a un sacerdote con un actor, pero la razón para ello radica precisamente en el hecho de que la retórica del sacerdote era innatamente superior a cualquier cosa posible en un escenario porque estaba hablando la verdad divina.[95]

Diderot destruyó esta conexión entre la actuación, la retórica y la substancia del texto. En su *Paradoja* creó una teoría del drama divorciada del ritual; fue el primero en concebir la representación como una forma de arte en y de sí misma, sin referencia a aquello que se representaba. Los «signos» de la representación no eran para Diderot los «signos» del texto. He dicho esto con menos claridad que Diderot. Él escribe:

95. Lee STRASBERG, «An Introduction to Diderot», en Denis DIDEROT, *The Paradox of Acting*, trad. W. H. Pollack (Nueva York: Hill & Wang, 1957), p. x; Arthur M. WILSON, *Diderot* (Nueva York: Oxford University Press, 1972), pp. 414-416; Felix VEXLER, *Studies in Diderot's Esthetic Naturalism* (Nueva York: Tesis del Master en Filosofía, Columbia University, 1922).

Si el actor estuviese pleno, realmente pleno, de sentimiento, ¿cómo podría representar dos veces consecutivas la misma escena con el mismo espíritu y el mismo éxito? Lleno de fuego en la primera actuación, estaría agotado y frío como el mármol en la tercera.[96]

Un actor que cree en sus propias lágrimas, que gobierna su actuación de acuerdo con sus sentimientos, que no mantiene una distancia de la emoción que proyecta, no puede actuar con consistencia. Un actor no debe responder al fundamento del texto para actuarlo, ni su arte debe ser tampoco gobernado por la substancia del texto. Sabemos, por ejemplo, que un gran actor en una mala obra puede, sin embargo, ofrecer una gran actuación. La razón estriba en la propia naturaleza de la expresión representada: sin cierto trabajo sobre las emociones que deben transmitirse, sin el ejercicio del juicio o cálculo al mostrarlas, una expresión no puede ser representada más de una vez.[97]

La teoría de Diderot propone intereses más que los trucos del arte teatral; se dirige a la superioridad del artificio sobre la naturaleza en la expresión de la emoción. Diderot pregunta:

¿Habéis pensado alguna vez en la diferencia que hay entre las lágrimas derramadas por una tragedia de la vida real y aquéllas derramadas por un relato emotivo?

Él responde diciendo que las lágrimas de la vida real son inmediatas y directas, mientras que las lágrimas producidas por cualquier arte deben ser producidas de manera consciente, por grados. Pero mientras el mundo natural pueda de este modo parecer superior al mundo del actor, es de hecho mucho más vulnerable y expuesto a los accidentes. Pensad en una mujer que llora, dice Diderot, que desvía vuestra atención de su pena con la menor desfiguración, o cuyo acento encontráis difícil de comprender, y de esa manera quedáis distraídos, o quien os muestra su fracaso en un momento en el que no os encontráis preparados para recibirlo. En todas estas maneras, el mundo donde las gentes reaccionan en forma directa y espontánea entre sí, es un mundo donde la expresión se pervierte a menudo; cuanto más natural es la expresión entre dos personas, menos verdaderamente expresivas serán ellas.[98]

A lo sumo, en un mundo donde gobiernan la afinidad y el sentimiento natural, si se produce una exacta representación de una emoción, sólo puede ocurrir una vez.[99]

Diderot pregunta entonces cómo se puede presentar una expresión más de una vez, y al contestarla define la idea de un signo convencional. Un sentimiento puede trasmitirse más de una vez cuando una persona, habiendo cesado de «sufrirlo», y estudiándolo ahora a distancia, llega a definir su forma esencial. Esta esencia es una substracción de lo accidental: si por casualidad una postura rígida parece quitar mérito a una mujer que en el escenario expresa tristeza por su marido ausente, entonces la postura rígida es reemplazada por una inclinación de hombros. Si la declamación en voz alta atrae ocasionalmente la atención sobre el volumen de la voz antes que sobre las palabras que se dicen, la voz es educada para permanecer en un registro más bajo. Por medio de estos estudios, se establece el carácter esencial de una emoción. En el proceso de arribar a estos signos, un actor ha cesado de sentir la emoción del modo en que la siente el público a quien está trasmitida. El actor no deja de sentir: a Diderot se lo interpreta falsamente de esa manera a menudo; antes bien, los sentimientos del actor acerca de la acción se han vuelto diferentes de los sentimientos que la acción producirá en el público.[100]

Las acciones de esta índole constituyen el único modo en que las expresiones pueden ser estables, la única manera de que continúen. El propósito de la acción es el de derrotar la deformación del tiempo:

Me estáis hablando de un momento pasajero en la Naturaleza. Yo les estoy hablando de un trabajo del Arte, planeado y compuesto, un trabajo que es construido gradualmente, y que perdura.

La repetición es la esencia misma del signo.[101]

Para Diderot el modelo de un gran actor era el inglés David Garrick. Conoció a Garrick en el invierno de 1764-1765; en un pasaje de la *Paradoja,* Diderot describe la impresión que Garrick le causó:

Garrick asomará su cabeza por el batiente de una puerta y, en el curso de cinco o seis segundos, su expresión cambiará sucesivamente de la delectación salvaje al placer moderado, de éste a la tranquilidad, de la tranquilidad a la sorpresa, de la sorpresa al asombro vacío, de éste a la tristeza, de la tristeza al aire de alguien agobiado, de éste al terror, del terror al horror, del horror a la desesperación, y de allí volverá nuevamente al punto donde ha comenzado. *¿Puede acaso su alma haber experimentado todos estos sentimientos y actuado esta clase de escala en concordancia con su rostro?* [102]

Un clisé del criticismo de Diderot radica en que Diderot coloca al Arte contra la Naturaleza, en que el poder de un actor

96. Diderot, *Paradox,* p. 14.
97. *Ibid.,* pp. 15,24.
98. Cita de *Ibid.,* p. 20; *ibid.,* p. 23.
99. *Ibid.,* p. 25.
100. *Ibid.,* pp. 15 ss.
101. Cita de *ibid.,* p. 25.
102. *Ibid.,* pp. 32-33, agregado en bastardilla.

como David Garrick era percibido como algo tan grande al extremo de ser inhumano, casi monstuoso. Esta simple oposición no tiene sentido. Diderot creía que todo el estudio de un actor estaba dirigido a encontrar las formas esenciales que gobiernan el mundo natural; el actor condensaba estas formas. Al retirar sus propios sentimientos del texto, ha adquirido el poder de ser consciente de qué forma es inherente en el dominio del sentimiento natural. Puesto que el ejecutante construye sobre la naturaleza, puede comunicarse con gentes que permanecen en ese estado caótico. Encontrando formas de expresión que sean repetibles, trae un momentáneo sentido de orden dentro de sus percepciones. La comunicación no consiste en compartir este signo. Una persona puede volverse dueña —y distante— del sentimiento al cual otra persona habrá de someterse. Por lo tanto, incluida en la noción de una expresión sostenida y repetible, se encuentra la idea de la desigualdad.

Esta relación potencialmente amistosa entre arte y naturaleza en la teoría de Diderot es importante al analizar la actuación fuera del escenario. Diderot pretendía abarcar más que las actividades de genios como Garrick. Pretendía utilizarlos como modelos para otras transacciones sociales expresivas. Los actos sociales innatamente expresivos son aquellos que pueden repetirse. Los actos sociales susceptibles de repetición son aquellos en los que el actor ha establecido una distancia entre su propia personalidad y el lenguaje o el atavío corporal que muestra a los demás. Las apariencias a distancia del yo son objeto de cálculo, y la persona que conlleva la apariencia puede cambiar su lenguaje o su atavío, depende de las circunstancias en que se halle ubicado. La de Diderot es la exposición razonada de esos signos, así como la lisonja elaborada, impersonal, repetible casi en forma indiscriminada a los demás, es una explicación de por qué ese signo debía continuar brindando placer. La lisonja tenía una vida propia, una forma independiente del orador particular y de su oyente particular. Se significaba a sí mismo. Como lo hacía el *pouf au sentiment;* como lo hace el lunar en el rostro. La impersonalidad del lenguaje exitoso entre las clases sociales tiene la misma exposición razonada: al extremo de ser expresamente elaborado, un mundo dentro de sí mismo, una forma de significación marginal con respecto a las circunstancias del orador y del público, es expresivo. En resumen, de la actuación exitosa, Diderot se mueve hacia una teoría de la emoción como representación. Los sentimientos que despierta un actor tienen forma y, por lo tanto, significado en sí mismos, del mismo modo en que una fórmula matemática tiene significado independientemente de quien la escriba. Para que esta expresión se produzca, los hombres deben comportarse inhumanamente, y buscar aquella fórmula, aquella convención que pueda ser repetida, una y otra vez.

Mirando hacia atrás, las ideas de Diderot aparecen como un apuntalamiento intelectual para la vida pública de su época. Pero en ningún sentido directo puede leerse a Diderot como si fuese un portavoz de sus conciudadanos parisinos; su texto, terminado finalmente en el año 1778, no apareció publicado hasta 1830. En los años de 1750, había escritores en el teatro que rechazaban explícitamente los puntos de vista como los de Diderot y en cambio, privilegiaban las afinidades naturales. Ciertamente, la *Paradoja* fue una respuesta a un conocido tratado de 1747, *El comediante,* de Remond de Sainte-Albine, traducido rápidamente al inglés por John Hill, luego traducido nuevamente al francés por Sticotti en 1769, que fue la versión que leyó Diderot. *El comediante* argumentaba que el sentimiento y, en consecuencia, el alma del actor era el fundamento del poder del actor; si se trataba de un alma fría, sería un actor indiferente. Pero los puntos de vista expuestos por Diderot eran populares en los años de 1750, aunque argumentados con menos fuerza lógica. Diderot fue anticipado por *El arte del teatro,* de Riccoboni; por los trabajos de Grimm sobre el teatro; más tarde, en la *Enciclopedia,* estos trabajos fueron codificados en un artículo sobre la Declamación, por Marmontel.[103]

Fue en la década de 1750, cuando tomó forma por primera vez lo que los historiadores del argumento teatral han dado en llamar la guerra entre el Sentimiento y el Cálculo. Una encantadora y casi increíble instancia de esta guerra es registrada unos años más tarde, en la cual las dos grandes actrices de la época de Diderot, Madame Clairon y Madame Dumesnil, se encuentran en el Teatro Boule-Rouge. A los ojos de Diderot, Madame Clairon era la versión femenina de Garrick; Madame Dumesnil, para él, era una actriz de mediano talento porque dependía de sus propios sentimientos. Las dos actrices comenzaron a debatir el tema de la sensibilidad versus el cálculo en la creación del rol. Madame Dumesnil declaró: «Estaba colmada por mi texto, lo sentía, me entregué totalmente a él.» A lo que Madame Clairon respondió abruptamente: «Nunca he comprendido cómo nadie podía hacerlo sin cálculo.» Dugazon, el actor, intervino en el debate: «No es nuestro objeto saber si el arte dramático existe... sino si en este arte lo que predomina es la ficción o la realidad.» Madame Clairon: «La ficción»; Madame Dumesnil: «La realidad».[104]

A pesar de toda la amena trivialidad en la que podía concluir esta argumentación, su aspecto más importante era una suposición que ambas partes compartían. Desde los escritos de Re-

103. T. Cole y H. Chinoy, *Actors on Acting* (ed. rev.; Nueva York: Crown, 1970), pp. 160-161.
104. Diderot, *op. cit.*, pp. 52 ss.; K. Mantzius, *A History of Theatrical Art in Ancient and Modern Times* (Londres: Duckworth & Co., 1903-1921), V, 277-278.

mond de Sainte-Albine y Riccoboni en la década de 1750, hasta Diderot, y luego hasta el siglo XIX con las reflexiones de actores como Coquelin, la premisa básica de Diderot fue aceptada por todos. Estaba referida a la independencia de la actividad de actuación, su independencia con respecto al texto. La guerra entablada entre el sentimiento y el cálculo concierne a lo que el actor siente, no a la exactitud de esos sentimientos en función de la exactitud de las expresiones que él o ella deben expresar. ¿Cómo podéis ser afectados por mi elocuencia, preguntaba el obispo Bossuet a sus fieles durante un famoso sermón del siglo XVII, y no veros afectados para confesar vuestros pecados a Dios? Ochenta años más tarde, fue posible analizar las cualidades de gran orador de Bossuet, tal vez argumentando con vehemencia cuánto control mantenía sobre sí mismo, cuán sujeto estaba al fuego que acumulaba sobre sus fieles, sin dejarse turbar demasiado por la proposición de que, si era un gran orador, uno debía ser más devoto. En los tiempos de Diderot, ambas partes secularizaron el fenómeno de la actuación, quitando de lado toda restricción de los índices externos de la verdad. Los argumentos de Diderot extendieron la idea secular a su conclusión lógica como una teoría de la expresión: si la actuación era una actividad que tenía un significado independiente del texto particular, entonces debe tener también un significado independiente de su ejecutante personal, de sus sentimientos privados y de sus estados de ánimo pasajeros.

La consumación de esta idea de la actuación secular se encuentra en el vínculo establecido por Rousseau entre ella y la ciudad.

La denuncia de Rousseau acerca de la ciudad como teatro

Paradójicamente, el más grande escritor y el estudioso más constante de la vida pública urbana era un hombre que la odiaba. Jean-Jacques Rousseau creía que el cosmopolitismo no era un alto estadio de la civilidad sino un crecimiento monstruoso. Más que cualquier otro de sus contemporáneos, Rousseau investigó concienzudamente la gran ciudad, como si estuviese analizando un cáncer. París representó su interés especial, pero a nivel de las expresiones teatrales de París que él creía habrían de extenderse a todas las capitales de Europa. A Rousseau debe leérselo más como a un periodista de su época que como a un comentarista moral. Al castigar la mezcla del escenario con la vida de la calle, arribó a la primera teoría completa y probatoria de la ciudad moderna como un medio expresivo.

Rousseau fue el primer escritor que describió la ciudad como una sociedad secular. Fue el primero en demostrar que este secularismo era el producto de una clase especial de ciudad: la

capital cosmopolita; o sea, fue el primero en hacer frente a las discontinuidades en la experiencia «urbana» y, en consecuencia, arribar a una teoría del cosmopolitismo. Fue el primero en vincular los códigos públicos de creencia en la ciudad cosmopolita con experiencias psicológicas básicas como la confianza y el juego; el primero en relacionar la psicología de las ciudades con una psicología de la creatividad. Y todo esto, tan clarividente, tan probatorio, estaba dirigido hacia un fin terrible; desde su anatomía de la gran ciudad, Rousseau llegó a la conclusión de que la humanidad podía establecer psicológicamente auténticas relaciones —lo opuesto al cosmopolitismo— sólo imponiéndose la tiranía política. Y él demostró esta tiranía.

Las circunstancias en las cuales Rousseau llegó a escribir su teoría nos dan algunas pistas hacia aquello que escribió. En alguna oportunidad entre 1755 y 1757 el filósofo francés D'Alembert escribió un artículo para la *Enciclopedia* sobre la ciudad de Ginebra. D'Alembert señalaba que en la ciudad no había teatros. Dadas las tradiciones calvinistas existentes en Ginebra, este hecho no sorprendió demasiado al filósofo; sabía que los ginebrinos temían «la predilección por los ornamentos, la disipación y el libertinaje que las compañías de actores diseminaban entre la juventud». Pero como extranjero no vio razón alguna para que esta ascética y estricta ciudad no dispusiera de un teatro; de hecho, D'Alembert pensó que el teatro podía hacerles bien a los ciudadanos de Ginebra. «Una sutileza de tacto, una delicadeza de sentimiento —escribió— es muy difícil de adquirir sin la ayuda de las representaciones teatrales».[105]

Los sentimientos de D'Alembert eran muy parecidos a los de Fielding: el teatro tiene lecciones de conducta para la vida ordinaria. Estos sentimientos se despertaron en Rousseau, un ciudadano de Ginebra, quien había pasado algunos años en París; en 1758 publicó la *Carta a M. D'Alembert*. Esta carta es una respuesta a mucho más de lo que D'Alembert quería significar. Para justificar la censura política del drama, Rousseau tenía que demostrar que los valores de D'Alembert eran los de un cosmopolita; luego, tenía que demostrar que la propagación de los valores cosmopolitas en una pequeña ciudad destruirían su religión y como resultado las gentes, al aprender a comportarse según

105. La fecha se estableció de la siguiente manera: D'Alembert preparó el artículo después de visitar a Voltaire en su finca situada en las afueras de Ginebra; Voltaire se había mudado a la finca en 1755; el artículo estuvo listo para aparecer en 1757, y la respuesta de Rousseau apareció en 1758. ROUSSEAU, *Politics and the Arts: The Letter to M. D'Alembert*, trad. A. Bloom (Ithaca: Cornell University Press, 1968), p. xv. El título *Politics and the Arts* es un título en inglés para la traducción inglesa de *Letter*; de aquí en adelante será denominada por su título correcto: *Letter to M. D'Alembert*; cita de D'Alembert, citado en *ibid.*, p. 4.

la «delicadeza de sentimiento», dejarían de tener una vida interior profunda y honesta.[106]

Todos los opuestos de Rousseau —cosmopolita, ciudad pequeña; actuación, autenticidad; libertad, justa tiranía— se desprenden de una teoría de la corrupción, la corrupción de las *costumbres*. Estas costumbres pueden ser traducidas al inglés moderno como un encuentro de modales, moral y creencias. Los escritores del siglo XVIII emplean la palabra en un sentido que no pueden abarcar expresiones tales como «orientación del valor», «definición del rol» y el resto del léxico sociológico; las *costumbres* implicaban la manera total, el estilo que posee una persona.[107]

Las costumbres son corrompidas, sostiene Rousseau, cuando las gentes conforman un estilo que trasciende el trabajo, la familia y el deber cívico. Mantenerse al margen del contexto de la supervivencia funcional, pensar en aquellos placeres que no contribuyen a procrear y a mantener la vida; eso es la corrupción. Una manera de leer a Rousseau es teniendo en cuenta que él identificaba la corrupción con aquello que nosotros denominamos abundancia.[108]

¿Es fácil corromper a un hombre o a una mujer? Al comenzar la *Carta*, Rousseau sostiene que es difícil: «Un padre, un hijo, un esposo y un ciudadano deben satisfacer tareas tan apreciadas, que no les queda tiempo para el aburrimiento.» Pero inmediatamente Rousseau se rectifica, ya que el enemigo se encuentra claramente en todas partes: en el placer frívolo, en las diversiones advenedizas, en la murmuración ociosa, en los cafés. El hábito del trabajo puede ser anulado por «el descontento con uno mismo, la carga de ocio, la negación de los gustos simples y naturales». En otras palabras, el hombre se encuentra en constante peligro de corrupción.[109]

Johan Huizinga, el historiador, define la diversión como una liberación de lo económico, por el cual significa una actividad que trasciende el mundo de las necesidades cotidianas, de las tareas y deberes de la supervivencia. En este sentido la diversión es una enemiga de Rousseau. La diversión corrompe.[110]

La diversión tiene lugar en, al menos, una condición temporal de ocio. La relación protestante entre el ocio y el vicio se produce cuando los hombres no tienen tareas necesarias presionándoles y por lo tanto dan paso a sus pasiones naturales, lo que constituye el pecado. El perezoso, el glotón, el seductor y el libertino son hombres naturales, revelados por la diversión que él o ella mantienen. Esa era la idea de Calvino y Ginebra fue organizada por él para no darle al hombre ningún descanso y, en consecuencia, ninguna oportunidad para pecar.

106. Existen datos como para pensar que en tan cuidadosa refutación a la descripción que D'Alembert ofrece de la vida moral y religiosa en Ginebra, Rousseau también estaba argumentando consigo mismo acerca del valor de una religión ascética militante para una ciudad. Ver el trabajo de Ernst CASSIRER, *The Question of Jean Jacques Rousseau*, trad. y ed. por Peter Gay (Oxford University Press, 1954), pp. 73-76, para analizar el pensamiento religioso de Rousseau.
107. Ver «Translator's Notes», en ROUSSEAU, *op. cit.*, p. 149, nota 3.
108. *Ibid.*, pp. XXX, 16.
109. *Ibid.*, p. 16.
110. Johan HUIZINGA, *Homo Ludens* (Boston: Beacon, 1955), pp. 1, 6, 8-9.

La idea de Calvino con respecto a la pequeña ciudad como una teocracia perfecta fue hacia adelante. Había aquí un medio económicamente viable, un lugar físico que ofrecía protección en tiempos de guerra, y lo bastante pequeño como para permitir la constante vigilancia del pueblo. Desde un punto de vista religioso, la ventaja de una ciudad pequeña es que constituye la herramienta política más segura para reprimir el fundamento natural del hombre. Rousseau luchó por ver a la humanidad como naturalmente buena y no obstante vio como legítimo el control político; en consecuencia, su concepción de la relación de las costumbres con la pequeña ciudad es aún más complicada que la de Calvino.

¿Qué ocurriría si las gentes fuesen liberadas de los rigores de la vida en una pequeña ciudad? ¿Qué ocurriría si hombres y mujeres poseyeran un ocio genuino? La libertad con respecto a las tareas de la supervivencia significaría que hombres y mujeres tendrían más oportunidades para las interacciones sociales, para visitar el café, salir de paseo, etcétera. La sociabilidad es el fruto del ocio. Sin embargo, cuanto más interactúan las gentes, más dependientes se vuelven entre ellas. En consecuencia, las formas de sociabilidad que hemos denominado como públicas, Rousseau las consideraba como relaciones sociales de dependencia mutua. En la *Carta*, la dependencia mutua de las gentes, al margen de los vínculos de la necesidad, es caracterizada como terrorífica.

Las gentes llegan a depender de otras por un sentido del yo. Uno manipula su propia apariencia a los ojos de los demás a fin de obtener su aprobación, y de este modo sentirse bien con uno mismo. Lionel Trilling ha resumido de esta manera el argumento expuesto por Rousseau en la *Carta*:

> ...el espectador contrae por infección la enfermedad característica del actor, la dilución de la personalidad que resulta de la personificación... al comprometerse totalmente en la personificación, el actor degrada su existencia como persona.[111]

En un estado de ocio, hombres y mujeres desarrollan las *costumbres* de los actores. La gravedad de la pérdida de la independencia está enmascarada porque las gentes están actuando: experimentan placer al perderse a sí mismos. Según Rousseau

111. Lionel TRILLING, *Sincerity and Authenticity* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1972), p. 64.

... el objetivo principal es gustar; y, con tal de que las gentes se diviertan, este objetivo está suficientemente logrado.[112]

No es un accidente que Rousseau haya saltado a la palestra cuando se propuso el teatro para su ciudad. El teatro, antes que los libros o las pinturas licenciosos, es un arte peligroso porque promueve los vicios de hombres y mujeres que no tienen que luchar para sobrevivir. Es el agente de la perdición del yo.

Ahora entra la capital, la ciudad cosmopolita: su cultura pública es el dominio donde ocurre esta perdición del yo.

Todas las ciudades son lugares donde se encuentran grandes cantidades de personas viviendo apretadamente, un mercado central de mercados, y con una división del trabajo llevada a un alto grado. Estas condiciones debían influenciar las *costumbres* de las gentes en todas las ciudades. Rousseau cree que, para la ciudad pequeña, la influencia es directa.[113] La ciudad pequeña es un lugar que complace todas las virtudes de todas aquellas gentes buenas y decentes que luchan por la supervivencia. Por contraste, en Londres o París, la economía, los antecedentes familiares y otras condiciones materiales tienen una influencia indirecta sobre los estilos de vida; influencian en forma directa la *volonté*, la voluntad, de los hombres de la ciudad. Las costumbres, entonces, son el resultado de lo que esta voluntad desea.[114]

¿Por qué hacer esta distinción? Por dos razones. Primero, insertando este término medio, Rousseau llega a referirse a la gran ciudad en términos especialmente morales. Llega más allá de las fórmulas liberales modernas acerca de la mala conducta urbana como el resultado de malas condiciones morales, con la noble alma del transgresor esperando por la liberación entre bambalinas. Las grandes ciudades le interesan a Rousseau porque corrompen el propio corazón del ser humano, corrompen su voluntad.

Segundo, la propia complejidad de las relaciones económicas y sociales en la gran ciudad significa que uno no puede decir con qué clase de hombre está tratando en una situación dada por medio del conocimiento del trabajo que realiza o cuántos niños mantiene; en resumen, por el modo en que sobrevive. La complejidad misma de las relaciones sociales en la ciudad hace difícil la lectura del carácter a partir de las condiciones materiales. Igualmente, la naturaleza económica de un centro cosmopolita es la de acumular lo que hoy llamaríamos «capital excedente». Es el lugar donde los hombres ricos disfrutan de sus fortunas a través de actividades ociosas y los hombres

112. Rousseau, *op. cit.*, p. 18.
113. Éste es precisamente el punto de vista del artículo de D'Alembert. El tratamiento de la religión en los últimos cinco parágrafos es un buen ejemplo. Reimpreso como un apéndice a la *op. cit.*, de Rousseau.
114. *Ibid.*, p. 58.

pobres les imitan; la propia concentración del capital significa que pocas gentes dispongan de un ocio genuino y muchas gentes, por envidia, se vuelvan «ociosas», o sea, que sacrifiquen sus intereses materiales por tener un «estilo» de ociosidad.

Por lo tanto, Rousseau percibía a la gran ciudad como un medio donde uno no puede decir qué clase de hombre es un extraño en una situación dada averiguando el modo en que sobrevive. Ciertamente, las situaciones en las que uno probablemente encuentre a ese extraño son aquellas en las cuales uno no se encuentra por algún propósito funcional, sino que el encuentro se produce en el contexto de la socialización no funcional, de la interacción social por sí misma. Y sobre este *insight* impone Rousseau su análisis de la naturaleza de la representación ociosa. Ya que en un estado de ocio, las gentes interactúan cada vez más por el simple placer del contacto; cuanto más interactúan fuera de las represiones de la necesidad más se transforman ellos en actores. Pero actores de una clase muy especial:

> En una ciudad grande, colmada de gentes programadas, ociosas, sin religión ni principio, cuya imaginación, pervertida por la pereza, la inactividad, el amor al placer, y las grandes necesidades, sólo engendra monstruos e inspira solamente crímenes; en una gran ciudad, donde las *costumbres* y el honor no significan nada porque cada uno, escondiendo fácilmente su conducta a los ojos del público, se muestra a sí mismo solamente a través de su reputación...[115]

La reputación se conoce, se reconoce, se particulariza. En una gran ciudad esta búsqueda de la fama se transforma en un fin en sí mismo; el medio para lograrlo son todas las imposturas, convenciones y maneras con las que las gentes juegan libremente en la ciudad cosmopolita. Y sin embargo estos medios conducen inexorablemente al fin, ya que cuando uno no tiene un «lugar» fijo en la sociedad, dictado por el estado, que a su vez no es sino el instrumento de un Poder Mayor, entonces uno se fabrica un lugar a través de la manipulación de la propia apariencia. Ya que la actuación es corrupta, todo lo que uno quiere conseguir al actuar con la propia apariencia, es el aplauso. Para Rousseau, a su vez, la ciudad cosmopolita destruye la credibilidad de la religión, puesto que uno puede fabricar su propio lugar y su propia identidad, antes que subordinarla a la identidad que el Poder Mayor nos ha asignado. La búsqueda de la reputación reemplaza a la búsqueda de la virtud.

Existen muchos Rousseaus, porque muchos de los trabajos que Rousseau escribió se contradicen entre sí o mantienen puntos de vista divergentes. El Rousseau del *Emilio* no es exacta-

115. *Ibid.*, pp. 58-59.

mente el Rousseau de la *Carta* en lo que concierne a estas ideas de actuación, reputación y religión. El Rousseau de las *Confesiones* es un hombre que se ha liberado parcialmente de las estrecheces de la *Carta*. La *Carta* es una posición extrema, sostenida hasta su conclusión lógica.[116]

No obstante, a lo largo de la obra de Rousseau, esta acusación de la vida pública cosmopolita se repite. De *Julie*:

> Así como los relojes son ordinariamente montados para marchar sólo veinticuatro horas a la vez, del mismo modo estas gentes deben introducirse en la sociedad cada noche para aprender lo que habrán de pensar al día siguiente.[117]

Y tenemos aquí otro extraordinario pasaje de la misma novela en la que, según comenta Ernst Cassirer, «nada» es «inventado»; cada palabra está escrita a partir de la propia experiencia de Rousseau en París:

> Las gentes se encuentran conmigo pletóricas de amistad; me demuestran mil cortesías; me agasajan de todas maneras. Pero de eso es precisamente de lo que me quejo. ¿Cómo puede uno volverse inmediatamente amigo de un hombre con quien nunca se ha visto antes? El verdadero interés humano, la efusividad noble y plena de un alma honesta, hablan un lenguaje muy diferente de las falsas demostraciones de cortesía (y las falsas apariencias) que exigen las costumbres del gran mundo.[118]

La gran ciudad es un teatro. Su escenario es fundamentalmente la búsqueda de reputación. Todos los hombres de la ciudad se vuelven artistas de una índole particular: actores. Al actuar una vida pública, pierden contacto con la virtud natural. El artista y la gran ciudad están en armonía y el resultado es un desastre moral.[119]

Pero en este punto deben formularse algunas preguntas. París es un teatro, una sociedad de hombres y mujeres posando entre ellos. Pero las posturas, a veces, curan las deformidades de la naturaleza o las heridas de la circunstancia. Rousseau nos dice que la búsqueda de la reputación es corriente en las ciudades. ¿Y qué, si los hombres están excitados por producir grandes cosas en función de ser admirados? En el *Emilio* encontramos un despreciativo pasaje en el cual Rousseau se refiere a la actua-

116. No toda la instrucción en el *Emilio* es intencional, como tampoco lo son los incidentes de *Confessions* registrados en función de un plan central formal basado en la «utilidad».
117. Citado en la traducción inglesa en el trabajo de M. BERMAN, *The Politics of Authenticity* (Nueva York: Atheneum, 1970), p. 116.
118. CASSIRER, *Question*, p. 43; Rousseau, citado en *ibid*.
119. BERMAN, *op. cit.*, pp. 114-115; la idea de reputación como un significado logrado comienza, tal como señala Berman, con Montesquieu; Rousseau da imagen a un significado nuevo, más negativo.

ción en la gran ciudad como un medio para que las gentes olviden sus frecuentemente humildes orígenes pero, en la escala de los pecados, esto difícilmente pudiese relacionarse con la violación o el asesinato.

La crítica que Rousseau hace de la ciudad parece descabezada: de un inicio brillante a un final vulgar, la celebración del simple, verdadero campesino. Rousseau salva a su argumentación de la banalidad cambiando los términos del texto en forma súbita y dramática.

Rousseau comienza con el paradigma de virtud/trabajo, vicio/ocio. Obviamente, la gran ciudad bulle; dispone de una energía eléctrica que la soñolienta ronda de hogar, trabajo, iglesia, hogar pueda haber tenido a duras penas en Ginebra. En la mitad de la *Carta*, se introduce una nueva escala de acción: las frenéticas idas y venidas, acciones sin ningún significado caracterizan a la ciudad, porque sin las presiones de la supervivencia el hombre gira enloquecidamente. En la pequeña ciudad, la acción se desarrolla a un ritmo más lento; esta circunstancia permite que el ocio refleje la verdadera naturaleza de nuestras acciones y de nuestro yo.[120]

Rousseau produce este súbito cambio porque ahora puede mostrar el efecto de una ciudad sobre el modelo general de la expresión humana. La expresión creativa verdadera es producida por el hombre en la búsqueda de un yo verdadero y expresa su descubrimiento en forma de palabras, música y pinturas. Los trabajos del arte son como informes de una investigación psicológica. El arte de la gran ciudad, que comienza con un grupo interdependiente de relaciones sociales, produce ficciones y estilizaciones del yo. Estas convenciones existen por su cuenta; no tienen relación alguna con el carácter personal. Rousseau detesta la representación de las emociones en estos términos; desea una prueba más vuelta hacia el interior del carácter. He aquí una parte del contraste que hace Rousseau entre presentación y representación:

> ...el verdadero genio... no conoce el sendero hacia los honores y la fortuna ni los sueños por lograrlos; no se compara a sí mismo con nadie; todas sus riquezas se encuentran dentro de sí mismo.[121]

Rousseau ha realizado un juego de manos: la expresión será determinada según cuán honesto —*honnête*— sea aun hombre, y la honestidad se define según cuán único es él o ella. La honestidad para los calvinistas es hacer un inventario de cuánto-he-pecado-hoy; para Rousseau es perder la conciencia del modo en que uno aparece ante el mundo todo.[122]

120. ROUSSEAU, *op. cit.*, pp. 59-61.
121. *Ibid.*, p. 60.
122. *Ibid.*

Se produce, por lo tanto, una maravillosa paradoja. Lo que está mal en un actor es el hecho de que él o ella, sensibles al insulto y al elogio, se mueva en un mundo donde existen definiciones de lo bueno y lo malo, del vicio y la virtud. De forma similar, el problema con la gran ciudad es que hay *demasiada* comunidad. Los valores de la comunidad, cualesquiera fuesen, cuentan demasiado porque las gentes tratan de obtener reputación de los demás por medio de la actuación de estos valores. La pequeña ciudad tiene mejores valores, virtudes de supervivencia, pero hacia el final de la *Carta* Rousseau ha desarrollado una segunda virtud de la pequeña ciudad. Ella permite un mayor aislamiento, permite que las gentes ignoren los modelos de la comunidad y busquen sus propios corazones para «ver cualquier cosa que haya allí, sólo para ver». He aquí el resumen que hace Rousseau de la pequeña ciudad:

...espíritus más originales, una industria más inventiva, realmente se encuentran allí más cosas nuevas porque las gentes son menos imitativas; disponiendo de pocos modelos, cada uno proporciona más de sí mismo y pone más de sí mismo en todo lo que hace.[123]

Censor de un arte, el teatro, es por lo tanto justificado, por la misma razón que está justificada la reforma del pensamiento. Ciertamente, si el teatro prospera, no lo puede hacer la legislación de la moralidad. En una ciudad como Ginebra, el teatro podía seducir a las gentes para que tuviesen modelos de conducta. En Ginebra, en medio de la tiranía política, los hombres debían volverse creativamente únicos. En una gran ciudad, el censor es inútil; qué clase de obras se producen es menos importante que el hecho de que se produzcan. El actor en escena se transforma en el modelo de todo aquello que cada parisino aspira conseguir en su vida privada.[124]

Las profecías de Rousseau

Estas son las reseñas generales de una argumentación mayor, y atemorizadora, acerca de la vida pública. Sus mismas contradicciones son parte de esa grandeza, contradicciones que han perseguido todos aquellos que continuaron la senda de Rousseau. La tiranía política y la búsqueda de la autenticidad individual van de la mano. Esta es la esencia de la profecía de Rousseau, y ha sido satisfecha. Por contraste, cuando los hombres posan para obtener fama, acomodar a los demás o, incluso, para ser amables, cada uno parece terminar sin disponer de un alma

123. *Ibid.*
124. *Ibid.*, pp. 65-75.

que le sea propia. Eso también se ha vuelto creencia moderna.

Pero Rousseau fue también un pésimo profeta de los tiempos modernos. Tal vez el error más significativo se perciba comparando su teoría con la conducta de Wilkes y los wilkesistas. Los wilkesistas, el primer movimiento de masas de la ciudad del siglo XVIII, pertenecientes a todos los matices del rango social desde el comerciante acaudalado hasta el peón sin un real, trastornaron la dramaturgia de la ciudad cosmopolita del *ancien régime* de una manera que Rousseau no había soñado. Para él, la destrucción de la convención sólo se produciría cuando el medio en el que vivían los hombres se volviese más controlado. Para ellos, la destrucción se desarrollaría sólo en la medida en que su libertad del control se expandiese. Rousseau podía imaginar el fin de la vida pública solamente en la pequeña ciudad, o sea, podía imaginar una alternativa para la metrópolis pero no su crecimiento histórico. Su visión era la siguiente: coherencia, control político, una perfecta adaptación de la tiranía con las necesidades del hombre natural. Era un regreso al pasado, a un pasado mítico, una retirada desde la gran ciudad. Pero aquellas fuerzas que dentro de la ciudad estaban echando por tierra los principios de la apariencia del *ancien régime* estaban dirigidas hacia fines opuestos, hacia la consecución de una ausencia de expresión, una libertad dentro de la gran ciudad. Este hombre con una libertad sin límites intentaba comprender a través de la simbolización de la experiencia personal.

Tercera parte

EL DESORDEN DE LA VIDA PÚBLICA EN EL SIGLO XIX

Para una anciana mujer de París, nacida durante el *ancien régime,* que sobreviviese en los años de 1880, los contrastes entre la ciudad de su juventud y la ciudad de su senectud podrían aparecer ante ella como el febril crecimiento de la vida pública en el siglo XIX. El espectáculo en las calles de la ciudad era exuberante; ella podría pensar en las elevaciones de Nadar en globo, que congregaron a cientos de miles de personas en el Campo de Marte; en la aparición de una jirafa en el Jardin des Plantes que reunió a tan vastas multitudes que muchas personas murieron aplastadas; de un perro llamado Munito, que aparentemente hablaba, atrayendo al Jardin Turc a una vasta concurrencia que esperaba en vano día tras día que Munito les arengara. Si esta mujer hubiera sido un alma seria, hubiese notado un espectáculo similar durante los días revolucionarios; hubiese leído las novelas de Balzac en las cuales la multitud urbana, como un circo humano, conformaba la atracción principal. La febril búsqueda de excitación de los habitantes de París del siglo XIX podía haber quedado en su memoria junto con intercambios cuidadosamente elaborados entre los extraños que ella había presenciado siendo una niña en los días previos a la primera revolución.[1]

El decirle a ella que la ciudad estaba dejando de ser una cultura pública hubiese producido un gesto de sorna. Sin embargo, la superficie misma de la vida en la gran ciudad era más confusa de lo que sus recuerdos le habrían podido sugerir en primera instancia. Aquellos que vivían en la ciudad del espectáculo sabían que esos momentos del entusiasmo en público eran efímeros; Maxime du Camp lo describió nítidamente: «...es como si las cabezas de las gentes se volvieran merced a un viento de locura. Los entusiasmos de los parisinos son súbitos, y a veces tremendos, pero no duran mucho.» Los términos del espectáculo también se volvían unilaterales. Las masas que observaban el globo de Nadar eran testigos de un acto fuera de la experiencia cotidiana y eso era precisamente lo que lo hacía espectacular. Frente a esta proeza, ¿cómo iban a ser capaces de juzgar a Nadar? ¿Cómo iban a participar? Mientras el mirón desfila por la calle, las gentes le observan, no se sienten ya libres

1. Joanna RICHARDSON, *La Vie Parisienne, 1852-1870* (Nueva York: Viking, 1971), pp. 76-77.

para acercarse y conversar con él. El espectador pasivo, el espectador silencioso y asombrado: la ciudad puede vivir un estado febril, sin embargo incluso en esta excitación superficial aparecen los signos del cambio.[2]

Esta época, a la vez tan almidonada en sus hábitos y tan abierta en sus sueños y en sus pasajeros entusiasmos, es difícil de imaginar hoy en toda su complejidad y toda su grandeza. Observamos la formalidad como una forma de esclavitud de la que nos hemos recuperado escasamente un siglo más tarde, la fantasía como falsa y perversa, un mundo de pasiones imaginadas y percepciones afectadas que eran sólo una «compensación» por los rigores del decoro. Es difícil percibir a los empresarios de Balzac, a los paseantes ociosos de París en los poemas de Baudelaire, a la vez grandes y fatalmente desaparecidos. Es difícil comprender cómo, a pesar de nuestra rebelión contra ellos, su lucha con la desgastada línea entre lo privado y lo público fue la semilla de la actual lucha con la intimidad.

Se hace igualmente difícil relacionar a este mundo público enfebrecido e imponente de hace un siglo con aquel que vino luego. La ciudad del espectáculo pasivo era nueva; era también una consecuencia de la civilidad pública establecida en el *ancien régime*. Esa cultura precedente debía existir para que la burguesía la elevara a la categoría de espectáculo, y de esa manera privó finalmente al dominio público de su significado como una forma de sociabilidad.

Cuatro preguntas deben formularse en relación a la vida pública del siglo XIX. La primera es, ¿qué efectos tuvieron las condiciones materiales —la población y la economía de la ciudad capital del siglo XIX— sobre el dominio público? La segunda es, ¿cómo se transformó la personalidad individual en una categoría social? Recuérdese que incluso en el *ancien régime* el problema de la personalidad individual podía compartir profunda, aunque temporalmente, el dominio público, igual que en el movimiento de los wilkesistas. En el siglo XIX el individuo y sus peculiares fuerzas, deseos y predilecciones se volvieron permanentemente conservados como una idea social, desde el individualismo tempestuoso, supervivencia del más apto y justificaciones violentas similares sobre la nueva economía hasta creencias más sutiles y problemáticas en las cuales la sociedad suponía estar trabajando, existiendo o fortaleciendo la personalidad. La importancia de la segunda pregunta es: cómo tomó conciencia de sí misma como conducta dentro del dominio público esta creencia en la personalidad individual, cómo era entendida la personalidad en público.

La tercera pregunta es, ¿qué ocurrió con la identidad del hombre en público, si las gentes consideraban ahora a la personalidad como a una categoría social? Específicamente, ¿qué ocurrió con la imagen del hombre como actor? En este punto no sólo nos enfrentaremos con el destino de un clisé del siglo XVIII sino con el cambio más profundo del siglo XIX, el de la observación silenciosa como un principio de orden público.

2. Maxime du CAMP, citado en *ibid.*, p. 77.

La cuarta y última pregunta es, ¿de qué manera la personalidad en público plantó la semilla de la regla moderna de intimidad? Si las tres primeras preguntas se refieren a aquello que el último siglo heredó y deformó, la cuarta está referida, a su vez, al modo en que preparó el terreno para la anulación moderna de la *res publica*.

Cada uno de los cuatro capítulos que siguen se hace cargo de una de estas cuestiones. El capítulo VII, enfocando la relación de las condiciones materiales con la vida pública, se ocupa de la población, la ecología y la economía de las capitales del siglo XIX, particularmente de una nueva forma de economía en la ciudad. El capítulo VIII está referido al advenimiento de la personalidad individual como una categoría social y comienza mostrando cómo un escritor, Balzac, interpretó la personalidad como una categoría social; de este modo, el efecto de la personalidad sobre el dominio público es explorado en función de la vestimenta en el escenario y en la calle en los años de 1840; el capítulo concluye contrastando una rebelión contra la imaginación corporal del *ancien régime* en 1795 con una rebelión contra las imágenes victorianas del cuerpo en público un siglo más tarde. El capítulo IX, indagando sobre las imágenes de la identidad pública, muestra cómo esta personalización del dominio público creó un nuevo dominio de lenguaje y silencio, y cómo dentro de este dominio sólo una clase especial de persona podía continuar siendo un actor en público. El capítulo X, dedicado a los modos en los que la personalización del espacio público preparó el terreno para la desaparición moderna de la *res publica*, hace referencia a la política; sus dos temas son el liderato definido como personalidad pública y la lucha de la comunidad como un intento de conformar una personalidad colectiva. Mientras que el capítulo sobre las condiciones materiales describe tendencias generales sobre el curso de la historia, los últimos tres capítulos siguen el método «*posthole*», tratando estos fenómenos públicos en los años de 1840 y de 1890.

El comienzo de este libro bosquejó tres fuerzas de cambio que estaban en ejecución en el siglo XIX y que alteraron la vida pública: un cambio doble forjado por el capitalismo industrial, un cambio en función de la creencia pública determinado por una nueva secularidad y un cambio a nivel de la conducta pública forjado por la propia supervivencia de una faceta de la ideología pública del *ancien régime*. En conjunto, estas fuerzas conforman una explicación, felizmente coherente, de los efectos del cambio material en la vida pública, de la personalidad en

público, de por qué el nacimiento de una nueva imagen del hombre público, y de cómo los traumas de la vida pública del siglo XIX prepararon la negación del público en el siglo XX. El lector, razonablemente, podría preguntar ¿por qué proceder entonces según la tradición talmúdica de formular preguntas, por qué no dedicar simplemente un capítulo a cada agente de cambio y mostrar sus efectos sobre los modos y las costumbres?

Un lenguaje de causas trabaja en una de dos maneras. Mecánicamente: si X está o existe, resulta Y. También funciona históricamente, pero entonces es más complicado. A partir de un conjunto de fenómenos concretos que cambian luego de un período de tiempo, el analista trata de reunir las piezas y de construir una teoría del cambio. Un buen ejemplo de la diferencia se produce en la presentación de la vida de una persona particular en la terapia. Una «luna de miel terapéutica» se da tempranamente en esta terapia; el paciente brinda un panorama agradable y claro de todos los X en su vida que han producido sus síntomas neuróticos, sus Y. Claro: pero la misma falta de ambigüedad, la propia condición estática, hace que la explicación carezca de sentido, «Sé cuáles son mis problemas» es una manera de permanecer atado a ellos. Cuando la terapia se desarrolla, la agrupación de los cambios en fenómenos específicos conduce paulatinamente a una teoría de sus causas. De hecho, el paciente puede arribar a algo parecido a sus explicaciones originales durante la luna de miel, pero ahora poseen un significado diferente, experimental.

Escribir la historia de una cultura presenta un problema análogo a la composición del cuadro de una vida. El problema es su claridad mecánica, no la claridad *per se.* La esencia de las tres fuerzas en vigencia en el siglo XIX era que, cuando cada una se introducía en diferentes áreas de la vida pública, lo hacía, de alguna manera, según modos distintos. La herencia de la idea acerca de las apariencias visuales públicas significativas era, por ejemplo, similar pero no exactamente la misma herencia de la creencia en el lenguaje público como una experiencia especial. Igualmente, los cambios en un fenómeno particular de la vida pública nunca se produjeron a partir de una causa singular y pura. El lenguaje de causa y efecto es como el lenguaje de clase, real pero abusivo. Sin él, la sociedad es un vasto océano de fenómenos; todo existe pero nada tiene una razón de ser. Por lo tanto, el problema es no ser mecánico ni insensato. He tratado de plantear cuestiones sobre el cambio histórico que, a través de la colocación de los efectos del cambio en términos concretos, gradualmente desvelarán la complejidad de estas tres causas y, en consecuencia, construirá una teoría del cambio.

Lo que es verdad en las causas, también es verdad para los cuatro barómetros de la angustia que pueden utilizarse en la evaluación de estos cambios. Estas cuatro señales de que la entrada de la personalidad individual en la vida pública causaban dificultad son: el temor a la exhibición involuntaria del sentimiento, la sobreimposición de la imaginación privada inapropiada en situaciones públicas, el deseo de reprimir los propios sentimientos a fin de ser protegido en público, el intento de utilizar la pasividad inherente al silencio como un principio de orden público. El temor a la exhibición involuntaria del sentimiento obviamente significaría algo diferente para una mujer que fuese observada en silencio y descaradamente por los hombres en la calle, que para un político mintiendo en una audiencia. Las complejidades de la angustia, como aquellas de las causas, son como temas en fuga.

Una última nota preliminar sobre el uso de la expresión «urbano» y de la ciudad de París misma.

En los estudios urbanos, las palabras «urbano» y «urbanizar» son difíciles de emplear y fáciles de confundir. El uso ordinario toma «urbano» para referirse a un lugar en el mapa y a su vida; «urbanizar» para referirse a la extensión de esta vida hacia lugares diferentes de la ciudad física. Charles Tilly ha demostrado perfectamente las insuficiencias de este uso en tanto uno se mueve hacia la sociedad del siglo XIX; lo que hizo a «la ciudad» fue un sistema internacional administrativo, financiero y legal en expansión. La urbanización en el siglo XIX fue también algo más que la difusión de los hábitos urbanos, se apoyaba en una difusión más general de aquellas fuerzas «modernas», antitradicionales. Y, sin embargo, aún no constituía un sólo bloque: la ciudad era todavía una cultura característica, especialmente la ciudad capital. Su vida pública era difusa, pero he aquí un punto especial a partir del cual se generó la confusión.[3]

Una situación urbana, ha sido concebida como aquella en la que los extraños probablemente se encuentren en forma rutinaria. Hemos estado interesados en la psicología social de los encuentros entre los extraños; en el siglo XIX esta psicología social llegó a aplicarse a un principio demográfico brutal. En el siglo XIX, tanto en Europa Occidental como en Europa del sur y del sudeste, se produjo una abrupta dislocación rural. Fue parcialmente una cuestión de hambre, y también de nuevas formas de la propiedad rural y de la capitalización de la agricultura; este cataclismo envió fuera de sus hogares tradicionales a miles de campesinos y aldeanos, desplazándolos a distintas ciudades de Europa, a desconocidas localidades en provincias o a los Estados Unidos, Argentina y Brasil. Estas personas desplazadas, por lo tanto, llegaban a experimentar el encuentro con los extraños rutinariamente como parte de un trauma más generalizado de su desarraigo.

3. Ver la obra de Charles TILLY, *An Urban World* (Boston: Little, Brown & Co., 1974).

En este sentido, la demografía del campo en el siglo XIX significó que la vida de la ciudad iba a tener un significado más allá de los límites de la ciudad. No se trataba de que cualquier cosa que ocurriese en la conducta pública en la ciudad capital, se diseminaría inmediatamente por las provincias; tanto más cuanto que, para las gentes que se habían vuelto nómadas y sin tierras, la vida de la ciudad, que aparecía como una condición de desarraigo permanente, ya no les parecía totalmente ajena, totalmente foránea. También el campo enfrentó el problema de una vida entre extraños; en ese sentido estaba conectada con el problema del público en la ciudad, si bien filtrando este problema a través de la memoria de la antigua tradición, o con la formación de pequeños núcleos de aldeanos o gentes de la misma lengua cuando el campesino mismo fue empujado hacia la ciudad. Esta vinculación del siglo XIX entre la ciudad y el campo preparó el terreno para una eliminación más vigorosa de los límites geográficos en el siglo actual, de modo que la negación de la vida pública hoy en la gran ciudad puede entrelazarse, merced a una nueva tecnología de comunicación, con la misma negación en la sociedad global.

Nuestro enfoque actual está dirigido hacia la ciudad capital en el siglo XIX, y gradualmente hacia París solamente. En los dos primeros de los cuatro capítulos siguientes, el énfasis se coloca en aquello que París y Londres compartían, materialmente y en términos de la creencia en la personalidad individual en público. En los últimos dos capítulos, en tanto nos acerquemos a la política, París se convierte más en el único tema. Walter Benjamin se refirió a París como «la capital del siglo XIX» y, a la vez, como «intratablemente única». Fue la relación de la política con la cultura la que hizo que Benjamin la proclamase capital del siglo XIX. En este punto, los conflictos ideológicos fueron llevados al extremo; los cataclismos revolucionarios temidos en todas partes desempeñaron un papel concreto en la experiencia o en la memoria de cada generación parisina. París fue el lugar donde se concentraron todos los temores y fantasías de la burguesía del siglo XIX. Al servir de foco a todas las tensiones que arrasaban toda la Europa Occidental, París volvió manifiestas su estructura y consecuencias, y por lo tanto, la ciudad fue, como Nueva York en nuestros días, un lugar donde se combinaban la fascinación y el horror a los demás. Fue como si en París los europeos hubiesen visto una enfermedad arrastrándose hacia sus vidas y, sin embargo, no pudieron desviar su vista del paciente enfermo.

VII. El impacto del capitalismo industrial sobre la vida pública

«La revolución urbana» y «la ciudad industrial» constituyen dos maneras rápidas y engañosas de describir los cambios de hace un siglo. La primera engaña al sugerir que el crecimiento de las ciudades en el siglo XIX era tan enorme que tenía muy poca relación con las ciudades preexistentes. La segunda conduce al error al señalar que este crecimiento se produjo típicamente en aquellos lugares donde la manufactura en gigantescas fábricas era la vida que el pueblo de la ciudad conocía. De hecho, el mayor crecimiento de población tuvo lugar en ciudades que disponían de pocas industrias a gran escala: tuvo lugar en las capitales. Este claro aumento de la población fue, sin duda, inaudito. Los antiguos modelos referidos al manejo de esta población y a su sustentación económica se magnificaron al extremo de volverse irreconocibles; de este modo, los cambios en número produjeron gradualmente cambios en la forma. Al principio, esta nueva población fue ordenada por medio de modelos establecidos de la ecología de la ciudad; los modelos cambiaron, pero a través de un proceso gradual. Las gentes incluidas en él también tenían reconocibles raíces en el pasado. Aún eran, en su mayoría, jóvenes y solteros, y a medida que el siglo avanzó y las dislocaciones de la agricultura se diseminaron fuera de la ciudad, estos jóvenes envejecieron y se integraron en unidades familiares.

En parte, la economía de las capitales del siglo XIX también magnificó aquello que existía en la ciudad del *ancien régime*. El comercio, las finanzas y la burocracia seguían siendo las principales actividades de las capitales. Las fábricas son operaciones ávidas de tierras; en términos generales, si realmente existen en las ciudades, se encuentran en la periferia, donde la tierra es más barata. El taller es la más común de las actividades centralizadas en la ciudad; es a la vez más pequeño y menos mecanizado. En las capitales del siglo XIX, industrias nativas como ésta estaban conectadas con el comercio, con la rápida y a menudo altamente especializada conversión a pequeña escala de materias primas, provenientes de las colonias o de otras naciones europeas, en productos de reventa.

La economía interna de estas capitales dio efectivamente nacimiento a una nueva ocupación económica. Con la población tan incrementada en la ciudad, el comercio de reventa se volvió más rentable que nunca. La masa de compradores dieron lugar

a una nueva forma de comercio público centralizado en el bazar, a expensas de los clásicos mercados al aire libre y las pequeñas tiendas. Todas las complejidades y problemas del siglo XIX surgieron a partir de esta nueva forma de comercio de reventa; este comercio fue un ejemplo de los cambios que habrían de producirse en el dominio público. Para comprender este nuevo comercio público, observemos primero la manera en que la vida material magnificó aquello que había llegado antes.

¿Era el habitante urbano del siglo XIX un nuevo personaje?

El crecimiento de población en las capitales del siglo XIX fue tan grande que se vuelve interesante la lectura de los números mismos. He aquí el modo en que el demógrafo A. F. Weber retrató el crecimiento de París:

1801	547.736
1821	713.966
1841	935.261
1861	1.174.346
1881	2.269.023
1896	2.536.834

Y he aquí una manera de comprender lo que significaban esos guarismos: tómese el grupo de población de 1801 como una base de 100; luego preséntense los subsiguientes crecimientos de población durante el siglo como una proporción para esta base. Las proporciones para la población de Francia como una totalidad, para las doce ciudades más grandes, además de París, y para París misma, durante el siglo XIX, eran de la siguiente manera:

Año	*Francia*	*12 ciudades*	*París*
1801	100	100	100
1821	110	120	130
1841	120	154	171
1861	133	268	306
1881	140	354	414
1896	143	405	463 *

* Esta proporción no se equilibra con una proporción compuesta según los datos de la población bruta de París señalados arriba debido a algunas anexiones de territorio a París desde 1852 a 1865 que no fueron tratados uniformemente por los estadísticos.

El cuadro de crecimiento es claro: las doce mayores ciudades crecían mucho más rápidamente que Francia como totalidad; París misma, a su vez, crecía a un ritmo más veloz que estas ciudades.[4]

El crecimiento de Londres fue tan vigoroso como el de París a lo largo del siglo, pero representarlo es más difícil porque «Londres» no presentaba límites nítidos en lo referente a lo demográfico, administrativo o social. Existía el condado administrativo de Londres; un anillo exterior más allá de éste que transformó a Londres en el «gran Londres»; e incluso se extendía más allá de este anillo. Esta extendida masa humana, se mantuvo, no obstante, exactamente en la misma relación con otras ciudades de Inglaterra, y con la población de Inglaterra como totalidad, como lo hizo París con Lille o con Francia. Entre los años 1871 y 1901, Asa Briggs escribe: «La población del Gran Londres, crecía más rápidamente que aquella de cualquiera de los conurbanos provinciales y mucho más rápido que la población nacional en forma global.»[5]

Si nos mantenemos dentro del condado administrativo de Londres, el crecimiento de la ciudad en el siglo XIX puede computarse como sigue:

1801	864.845
1821	1.225.694
1841	1.873.676
1861	2.803.989
1881	3.834.354
1891	4.232.118

Era como en el siglo XVIII, una ciudad mucho más grande que París, aunque, a su vez, ambas eran más grandes que otras capitales europeas. Los aumentos proporcionales de crecimiento en París y Londres, en relación a los desarrollos nacionales, eran similares. He aquí, las proporciones de crecimiento de Londres, de otras grandes ciudades (más de 100.000 habitantes) y a nivel nacional (Inglaterra y Gales):

4. Los datos en bruto para los dos cuadros provienen de la obra de Adna Ferrin WEBER, *The Growth of Cities in the 19th Century* (Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1963; publicado por primera vez en 1899), p. 73. Los datos alternativos provienen de la obra de Louis CHEVALIER, *La Formation de la Population Parisienne au XIX Siecle* (París: Institut National d'Études Démographiques, Cahier núm. 10, 1950), pp. 284 y ss.

5. Cita de la obra de Asa BRIGGS, *Victorian Cities* (Nueva York: Harper & Row, 1963), p. 324.

Año	*Nación*	*Otras grandes ciudades*	*Londres*
1801	100	—	100
1821	134	100	141
1841	178	158	216
1861	226	153	324
1881	292	136	443
1891	326	166	489

La diferencia entre los modelos francés e inglés reside en el crecimiento de sus ciudades provinciales, las de Francia creciendo más lentamente que las de Inglaterra. Las proporciones de crecimiento en París y en Londres durante el siglo fueron significativamente paralelas.[6]

Para apreciar el significado humano de estas cantidades, uno debe recordar el hecho de que hasta esa época la única ciudad que comienza a aproximarse al tamaño de París o de Londres, era la Roma imperial, 600 años antes. O nuevamente, que ningún otro establecimiento urbano conocido había crecido nunca tan rápido en tan corto tiempo.

La razón del crecimiento tan grande de estas capitales es una cuestión complicada. Es bastante cierto que tanto en París como en Londres la proporción nacimiento-muerte, durante este siglo, se volvió más favorable a los vivos. Los adelantos en la medicina y en la sanidad pública ahuyentaron la constante amenaza de plaga —el gran flagelo de las poblaciones urbanas— de modo que la mayoría de los niños nacidos en familias de la ciudad vivían para dar origen a sus propias familias. Si es que la ciudad crecía a partir de alguna cosa, la fuente principal de su expansión continuaba siendo la inmigración. Durante la primera mitad del siglo, esta corriente aún se constituía de jóvenes sin ataduras que llegaban desde lugares situados a cierta distancia de la ciudad; la crisis del campo no comenzó concretamente hasta los años de 1850. Cuando lo hizo, la familia de aldeanos no agolpó a los migrantes voluntarios fuera del cuadro; la nueva familia inmigrante se unió a los rangos de la vieja corriente de individuos que aún tenía vigencia.

Debe hacerse una advertencia con respecto a estas enormes cantidades. La corriente hacia fuera de la ciudad también era enorme; muchos de aquellos que eran computados un año dentro del censo urbano, habían desaparecido al año siguiente, a medida que se desplazaban nuevamente hacia el campo y las ciudades de provincia; esta situación fue especialmente cierta para los campesinos desarraigados. Un estudio realizado por Peter Knights y Stephan Thernstrom sugiere que el cuadro real sobre el crecimiento urbano del siglo XIX debe ser el de un crecimiento brusco, firme de la cantidad de los residentes urbanos permanentes en el medio de, o enterrados bajo, un crecimiento más grande y mucho más inestable de gentes fluyendo hacia las grandes ciudades que pronto habrían de abandonar, siendo sus lugares tomados y sus cantidades engrosadas por otra ola de migrantes inestables.

La localización de la ciudad

Simplemente no se conoce lo suficiente acerca de las diferencias entre los migrantes estables e inestables hacia la ciudad para saber si tenían diferentes experiencias de residencia, la condición básica de la densidad. Mi propia investigación en Chicago indica que las gentes de clase media con una larga permanencia en esa ciudad, se comportaban como si fuesen trabajadores temporales en ella; un estudio realizado en París en el siglo XIX, muestra el mismo resultado, otro no lo hace.[7]

Al igual que en el siglo XVIII, en el siglo XIX París y Londres manejaban sus problemas generales de incremento de densidad de maneras muy diferentes; nuevamente, como en la época del *ancien régime*, estos modelos diferentes produjeron un resultado social similar.

Para imaginar la experiencia del crecimiento demográfico dentro de París en la primera mitad del siglo XIX, se debería pensar en una caja llena de trozos de cristal; cuanto más cristal se introduzca dentro de la caja, los trozos de cristal se romperán bajo la presión, aunque los laterales de la caja los contengan. En el año 1850, no puede agregarse nada más; la caja no se ha desunido sino que se ha reconstruido enteramente a lo largo de límites más grandes pero igualmente rígidos. El proceso de presión recomienza. París no era una ciudad extendida, como lo era Londres, sino que era una ciudad en la que las formas urbanas se forzaban hasta el límite merced al crecimiento de la población.

La caja que contuvo a París a lo largo de la historia, fue su muralla. La muralla sirvió a diferentes propósitos en la ciudad según diferentes momentos históricos. En el siglo XVIII, dejó de servir a la ciudad como una defensa contra los intentos de invasión; ciertamente, en los años de 1770, el objeto de la muralla

6. Calculado de A. F. WEBER, *op. cit.*, p. 46.

7. Richard SENNET, datos registrados para la obra *Families Against the City*, Joint Center for Urban Studies of Harvard y MIT, indicadores «clase y extensión de la residencia».

era el de controlar al pueblo que vivía dentro de la ciudad. A través de sus sesenta puertas pasarían los productos y las manufacturas de la ciudad, todos los cuales serían sometidos a un impuesto llamado derecho de puerta. Esta fue la Muralla de los *Fermiers Généraux* (la muralla de los colectores de impuestos). Hasta el año 1840, constituyó el límite legal de la ciudad. El barón Haussmann comenzó a construir una nueva muralla legal, administrativa y residencial en los últimos años de la década de 1850, una muralla que se diferenciaba de las anteriores sólo por el hecho de que ya no era una estructura física.

Durante la primera mitad del siglo XIX, la creciente población de París debía encontrar un espacio dentro de la Muralla de los *Fermiers Généraux*. Las casas disponibles fueron ocupadas rápidamente. Entonces las casas comenzaron a subdividirse en moradas múltiples; cuando esta nueva división del espacio se volvió insuficiente, a los viejos edificios se les agregaron nuevas plantas. Si se recuerda el vaciamiento de las plazas públicas en el siglo anterior, se pueden imaginar esos *lugares* totalmente abiertos que durante el albor del siglo XIX permanecían vacíos y que ahora se encontraban totalmente rodeados por distritos donde la población se chocaba entre sí. Los norteamericanos pueden darse una idea de este extremo imaginando el Central Park limitado por un área urbana con una población de una densidad superior a aquella de las comunidades de inmigrantes en el Lower East Side de los años de 1930.[8]

Existe una gran polémica entre los historiadores acerca del grado en el que las clases sociales se habían entremezclado y dejado de segregar en estas calles prolíficas. La imagen clásica de una casa parisina de comienzos del siglo XIX, es la de una acaudalada familia en la primera planta, una respetable familia habitando en la segunda, y así hasta llegar a la buhardilla donde vivían los sirvientes. La imagen, naturalmente, es engañosa, pero descartarla también lo sería. Porque en la nueva demarcación de la ciudad realizada por Haussmann en los años de 1850 y 1860, la mezcla de clases dentro de los distritos fue reducida por medio del diseño. Cualquiera fuese la heterogeneidad producida espontáneamente por la división de las casas privadas en apartamentos durante la primera mitad del siglo, ahora se le oponía un esfuerzo por hacer de los vecindarios unidades homogéneas y económicas; los inversores en el campo de la construcción y de la renovación de antiguos edificios encontraron que esta fórmula era más racional ya que les permitía conocer exactamente el tipo de área donde colocaban su capital. Una ecología de *quartiers* como una ecología de clases: esta fue la nueva muralla que

8. David H. PINKNEY, *Napoleon III and the Rebuilding of Paris* (Princeton: Princeton University Press, 1958), pp. 6-9.

Haussmann erigió entre los habitantes de la ciudad como asimismo en torno de la ciudad misma.

El problema fundamental de densidad en París permaneció como antes; una medida fija repartida entre cantidades que congestionaban rápidamente el espacio. Detrás de los *grands boulevards*, lejos de los nuevos *lugares*, persistía el ahogo comercial y residencial. Pero la reorientación de los *quartiers* de modo que adquirieran un carácter de clase más homogéneo alteró los términos mismos de localismo y cosmopolitismo.

David Pinckney ha señalado que «los parisinos de hace un siglo vivían, trabajaban y disfrutaban dentro de los límites de unas pocas manzanas». El reordenamiento físico de la ciudad planeado por Haussmann no fue sino una expresión y una concretización de un proceso más vasto, un proceso similar a aquello que Louis Wirth, el urbanista de Chicago, llamó la «segmentación» de la ciudad y que su colega Robert Park denominó como la formación de «moléculas» sociales en la ciudad durante el transcurso del siglo XIX. Estos segmentos complementaban la creciente división del trabajo en la economía industrial. La población de París, volviéndose cada vez más densa, se volvió a la vez homogénea en un pequeño sector y diferenciada en relación a otros sectores.[9]

En París, durante el *ancien régime*, existían, naturalmente, distritos ricos y distritos pobres, pero el significado de un distrito «rico» residía en el hecho de que muchas gentes ricas habitaban en él. El término no significaba que los precios de alimentos, bebidas y casas fuesen considerablemente más elevados que aquellos que se encontraban en distritos de gentes pobres. El urbanista moderno está tan acostumbrado a pensar que la economía de un área determinada «corresponde» al nivel de ingresos de sus habitantes, que es difícil dar un panorama del vecindario anterior al siglo XIX tal como realmente era, con una mezcla de clases diferentes en edificios próximos cuando no en el mismo edificio, y una mezcla de distintas categorías de puestos, tiendas e incluso pequeñas ferias que servían a estas variadas clientelas.

El proceso molecular producido en la distribución demográfica de París en el siglo XIX magnificó un proceso que habíamos visto comenzado en la ciudad del *ancien régime* al tratar el tema de la plaza pública. Cuando la ciudad continuó colmándose de gentes, éstas perdieron paulatinamente un contacto funcional entre ellas fuera de la ciudad. Había más extraños y se encon-

9. Citado de *ibid.*, p 17; para el caso de Wirth consultar la obra de Louis WIRTH, «Urbanism as a Way of Life», en el libro de Richard Sennet, ed., *Classic Essays on the Culture of Cities* (Nueva York: Appleton-Century-Crofts, 1969), pp. 143-164; para el caso de Park, consultar la obra de Robert PARK, «The City .», en *ibid.*, pp. 91-130.

traban más aislados. El problema de la plaza fue ampliado al problema del *quartier* y del vecindario.

El aislamiento de las clases sociales entre ellas dentro de la ciudad se produjo también en Londres durante el siglo pasado, pero debido a la extensión de la ciudad más que por la compresión interna de clases como había ocurrido en París. Cuando se agregó un nuevo territorio a la ciudad, los arquitectos construyeron vastas áreas de alojamientos para satisfacer las necesidades de grupos económicamente homogéneos. Ya que en París las inversiones parecían más estables y más seguras si la propiedad era habitada uniformemente por los miembros de una clase determinada; en el caso de la vivienda burguesa, la uniformidad en la construcción de un nuevo distrito significaba que los valores de la propiedad vecinal no descenderían; en el caso de la construcción de viviendas para los trabajadores, un grado de construcción homogéneo dentro de las diferencias de oportunidades correspondientes a los compradores de la clase trabajadora significaba que los costes podían mantenerse bajos merced a la adquisición masiva de materiales toscos y de herramientas.

A medida que Londres se extendía a lo largo de un territorio cada vez más amplio, se produjo el mismo localismo a través de una clara separación y distancia físicas igual como había ocurrido en París merced a las diferencias entre áreas relativamente próximas en lo concerniente al precio de apartamentos, alimentación y diversiones. Los demógrafos tienen cierta evidencia de que el «centro» de Londres (sobre St. James' Park y, extrañamente, Mayfair) seguía siendo un medio social y económicamente integrado, pero el centro estaba perdiendo su significado; Londres se estaba transformando en la cinta de pueblos residenciales conectados que es en la actualidad. Las cabales dimensiones de Londres significaban que la minoría de trabajadores de Londres que viajaban cierta distancia para llegar a una fábrica, pasaban mucho de su tiempo libre en tránsito; a su vez esta circunstancia reforzó la importancia asignada a la localidad, como un lugar que era una tregua en el mundo del trabajo.

Hemos observado que las ciudades capitales de la era industrial no eran industriales. Aunque la industria misma significaba algo diferente en Francia que en Inglaterra; pero nuevamente esta diferencia tuvo un resultado similar en cada capital. Clapham, el gran historiador de las economías francesa y alemana en el siglo XIX, duda de que en el año 1848 Francia, en forma global, tuviese un sistema fabril, al menos al nivel de Inglaterra; en ese año se produjeron más bienes y servicios que en 1815, pero en talleres ampliados. En la segunda mitad del siglo XIX, cuando se desarrollaron las verdaderas fábricas, lo hicieron a cierta distancia de París. La razón era simple: las tierras de París o cerca de la ciudad eran demasiado caras para utilizarse

con ese propósito. La tierra no era una mercadería escasa en el gran Londres pero, debido a razones que no son muy claras, aunque sí se establecieron fábricas en el anillo del «gran Londres», no desarrollaron una economía fabril de la intensidad de Manchester o Birmingham.[10]

Los escritores de la escuela de estudios urbanos de Chicago creían que un movimiento de vecindario en vecindario, de escenario en escenario, constituía la esencia de la experiencia «urbana». Para ellos, un urbanista era alguien que conocía no sólo un *quartier*, una localidad, sino muchos al mismo tiempo. Sin embargo, esa experiencia no pertenecía por igual a todos los urbanistas del siglo pasado; tenía un carácter de clase. Cuando la estructura del *quartier* y del vecindario se volvió homogénea a lo largo de límites económicos, las gentes que probablemente se moviesen de escenario en escenario eran aquellas que tenían intereses o conexiones lo bastante complicados como para llevarlos con ellos a diferentes lugares de la ciudad; esas gentes eran las más pudientes. Las rutinas de la vida cotidiana que tenían lugar fuera del *quartier* se estaban transformando en una experiencia urbana burguesa; en consecuencia, el sentido de ser cosmopolita y miembro de las clases burguesas llegó a tener una afinidad. Recíprocamente, el localismo y la clase más baja se fusionaron. Los únicos viajes rutinarios que probablemente efectuaran los parisinos de la clase trabajadora hacia sectores no trabajadores de la ciudad, o incluso a otros vecindarios de trabajadores, tenían el propósito de efectuar compras en alguno de los nuevos bazares. El cosmopolitismo —como la experiencia de la diversidad en la ciudad— por lo tanto fue vivido por las clases trabajadoras como una experiencia de consumo.

El contraste existente entre la clase trabajadora local y la clase media cosmopolita no debe ser exagerado. Había pocas gentes respetables que desearan abandonar sus propios lugares seguros dentro de la ciudad; especialmente entre las mujeres de clase media el deseo de ser separadas de la masa de extraños era muy fuerte. Pero la complejidad de negocios, placer y sociabilidad de los pudientes era, al menos, parecido a una separación con respecto a los confines de una pequeña turba; la mujer visitaba a su modista de sombreros, a su costurera, visitaba el Instituto de Mujeres, regresaba a su casa a tomar el té y luego salía a cenar; el hombre iba a la oficina, al club, tal vez a un teatro y luego a un mitin.

Es importante señalar que este «derecho a la ciudad», como lo llama Henri Lefebvre, se estaba transformando en una prerrogativa burguesa, porque actualmente, existe una gran celebración de la *vie du quartier*. Aquellos que hoy le asignan un sig-

10. J. H. CLAPHAM, *Economic Development of France and Germany, 1815-1914* (4a. ed.; Londres: Cambridge University Press, 1968), pp. 70-71.

nificado romántico a la *vie du quartier* o a las virtudes del localismo, perciben el «color» de la vida de la clase trabajadora que se desarrollaba en el café o en las calles, pero fracasan al percibir este color como el producto de una simplificación económica del territorio urbano en el curso del siglo pasado. La persona de la clase trabajadora en la ciudad del *ancien régime*, que llevaba cadenas muy diferentes, pero igualmente onerosas, sabía que ellas no limitaban su movimiento —en busca de placer, excitación o trabajo— por la ciudad. La celebración del localismo y del vecindario a pequeña escala por parte de proyectistas bien intencionados, constituye hoy un refuerzo inconsciente de una nueva forma de dominación, una pérdida de la ciudad, impuesta sobre los trabajadores del siglo pasado.

Por lo tanto estar «fuera en público» era para nuestros bisabuelos una cuestión más significativa si eran burgueses que si no lo eran. Hay algo de ironía acerca de los problemas que tenían: ¿acaso la angustia provocada en público hubiese sido tal vez menor si la categoría de las gentes que se encontraban rutinariamente en público hubiera sido mayor?

Azar y vida burguesa

En una sociedad que rompe los lazos feudales, es la burguesía la que constituye la clase crítica. En París y Londres, durante el siglo XVIII, el trabajo comercial y burocrático no implicaba la satisfacción de una obligación establecida desde tiempos inmemoriales. A medida que avanzó el siglo XIX, estas mismas ocupaciones burguesas cosmopolitas adquirieron un nuevo contexto.

Como una regla del trabajo, podemos identificar a las clases burguesas de Londres y París comenzando con los propietarios de negocios con al menos otro empleado, con oficinistas, empleados, tenedores de libros, etcétera, y con los estratos profesionales y directivos por sobre ellos. Constituían un grupo sorprendentemente grande de gentes; junto con sus familias comprendían entre el 35 y el 43 por ciento de la población londinense en el año 1870, y entre el 40 y el 45 por ciento en París durante el mismo año. Proporcionalmente había más familias de clase media en las capitales que en el resto de cualquiera de los dos países; en el año 1867 en toda Inglaterra cerca del 23 por ciento de la población pertenecía a la clase media.[11]

11. Consultar la obra de Richard SENNET, *Families Against the City* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1970) en los capítulos 5 y 11 para un análisis más completo de los problemas en la definición de la «clase media». Roy LEWIS y Angus MAUDE en su libro *The English Middle Classes* (Londres: Phoenix House, 1949), Parte I, Capítulo 3, ofrecen un análisis excelente, aunque no cuantitativo, sobre la fuerza de la clase media en diferentes contextos en Inglaterra. Los datos para 1867 han sido tomados de la obra de J. BURNETT, *Plenty and Want* (Londres: Pelican, 1968), p. 77.

Así como el capitalismo industrial significó algo diferente en Inglaterra con respecto a Francia, la conciencia de sí mismo como un «respetable» londinense tuvo connotaciones e implicaciones diferentes con respecto a la conciencia de sí mismo de un «burgués» parisino. Sin embargo, de capital a capital, esas diferencias no fueron tan extremas como las que existieron a nivel de naciones. Al igual que en la capital del *ancien régime*, el cosmopolitismo atravesó los límites nacionales, pero hablar de dichas afinidades en el siglo XIX es referirse a la mundanalidad sólo de una parte de la ciudad. La burguesía cosmopolita adquirió en el siglo pasado algunas de las características de una clase internacional; no fue el proletariado de los países industriales el que así lo hizo. «Sofisticación»: en el siglo XVIII, tanto en Francia como en Inglaterra, la palabra era derogatoria; pero en el siglo XIX se transformó en un cumplido entre los burgueses. Denotaba a aquellos a quienes uno podía reconocer como «bien educado» o que tenía «buenos modales» no obstante las barreras del idioma, las costumbres nacionales o la edad.

Según algunas consideraciones, el incremento en París entre 1770 y 1870 en el porcentaje de trabajadores burgueses no fue grande, tal vez un tercio más. Pero el cambio real en el contexto se produjo en aquello que comerciaban y administraban: un sistema de bienes de producción masiva y hechos a máquina. Es importante comprender el modo en que lo comprendían aquellos que experimentaron este nuevo sistema. No lo comprendían muy bien, en parte porque habían llevado consigo muchas actitudes de la ciudad antigua para tratar con la nueva. Pero es importante el modo en que tendieron a tomar en un sentido erróneo el orden industrial, ya que revela una concepción fundamental de la vida industrial que condicionó todas las actitudes dirigidas hacia el dominio público: fue la concepción de que la respetabilidad burguesa estaba fundada en el azar.

Los hombres de negocios y los burócratas del siglo pasado tenían muy poco sentido de la participación en un sistema ordenado. Por otra parte, puesto que eran ellos los que dirigían el nuevo sistema, suponemos que al menos entendían su propio trabajo, y nada podía estar más lejos de la verdad. Los nuevos principios de hacer fortuna y dirigir grandes organizaciones, eran un misterio incluso para aquellos que realmente tenían éxito. Los trabajadores de las grandes empresas de París y Londres en los años de 1860 y 1870, utilizaron el juego de azar para describir sus actividades en términos del juego, y el escenario adecuado fue la bolsa.

Para comprender los nuevos estímulos económicos frente a los cuales las gentes opulentas se sentían desafiados, necesitamos conocer el significado de la especulación en esa época. De hecho, era posible ganar o perder una gran cantidad de

dinero rápidamente. Aquellas familias que disponían de un capital tendían a colocarlo en una o, a lo sumo, en muy pocas empresas. Por lo tanto, una mala inversión producía la completa ruina de familias decentes y respetables; una buena inversión, y súbitamente uno se encontraba en un mundo absolutamente nuevo. ¿Cuáles eran las reglas que determinaban las buenas o malas inversiones? Los inversionistas de hace un siglo disponían de mucho menos información de la que hoy disponen sus equivalentes modernos y sobre la cual poder tomar una decisión. Por ejemplo, pocas firmas publicaban estados anuales de ganancias y pérdidas. La mayor parte de la «información» se daba en forma de murmuración. Las bolsas, la Ciudad, la *bourse* y sus subsidiarias en París no tenían principios concretos de gobierno tales como incluso seguros *pro forma* que las compañías que realmente existían habían dado como forma de pago; el intercambio de artículos era, en todo caso, peor. Las principales inversiones nacionales eran igualmente una cuestión de azar, y no seguían ninguna racionalidad concreta en el sentido ordinario. Se construían líneas férreas en las soledades más absolutas en Francia, porque se «sospechaba» que algún día allí se encontraría hierro; los grandes escándalos como el asunto de Panamá, tuvieron su eco en fracasos anteriores igualmente, aunque menos espectacularmente, fraudulentos. La existencia de tanto fraude dependía de una clase inversora que casi no disponía de modelos acerca del desarrollo de una industria y, por lo tanto, acerca de lo que significaba una decisión de inversión racional.

No fue hasta fines de los años de 1860, que las gentes comenzaron a relacionar la sucesión de buenos y malos tiempos y a pensar, en consecuencia, en algo llamado ciclo de negocios. Pero ¿cuál fue la causa de este ciclo? Actualmente podemos dar una buena explicación de ello a través de los escritos contemporáneos de Marx, pero pocos corredores de bolsa le leían hace un siglo. Los hombres de negocios eran más capaces de explicar los ciclos de negocios en términos místicos. John Mills, un banquero de Manchester, pensaba que el ciclo dependía de la «ciencia de la mente»; en 1876 William Purdy anticipó la teoría de que los ciclos de negocios se producían porque los jóvenes inversionistas llegaban a la edad madura y por lo tanto carecían de las fuerzas suficientes como para mantener al capital circulando vigorosamente. En Francia, la comprensión del ciclo no fue mucho mejor. Y lo que volvió tan crítico el fracaso de autoanálisis en la época, fue que los cambios económicos del siglo pasado eran mucho más abruptos y repentinos de lo que son actualmente, de modo que en el espacio de unos pocos meses la Francia industrial podía saltar de la expansión a la depresión y luego de un período de estancamiento, en el

que nada parecía actuar para mejorar el estado de cosas, súbita e inexplicablemente comenzar un alza.[12]

Las inexplicables inestabilidades que regían los sectores de inversión, gobernaban asimismo las burocracias. Operaciones tales como la del Crédit Foncier, de una escala impresionante, parecían implicarse en proyectos mayores y a largo plazo, y colapsaban súbitamente; entonces, su trabajo sería continuado por otra organización con un nuevo personal. Algunos historiadores de Francia son propensos a contrastar favorablemente su historia burocrática con respecto a la de Inglaterra, argumentando que el mayor control que ejercía el estado sobre la economía en Francia les otorgaba a los burócratas mayor seguridad. Los argumentos pueden sustentarse en términos de la vida provinciana; no así en función de Londres y de París, porque paradójicamente mientras los órganos centrales del estado francés se encontraban todos en París, la propia economía de la ciudad era objeto de un menor control del nivel económico por parte del Estado que aquél ejercido por éste sobre las provincias o el campo. La reconstrucción de París por Haussmann, que provocó enormes pérdidas financieras y comerciales, hubiese sido imposible de realizar en una ciudad provincial porque la mano muerta de la burocracia hubiese inhibido la frenética (y desordenada) acumulación de capital, trabajadores y material.

La respetabilidad se fundó sobre el azar: ese fue el hecho económico del siglo XIX que se asoció con una demografía de expansión y aislamiento. Aparece nuevamente la dignidad de la burguesía: colocar un hogar estable frente a esta economía, forzar a la familia como grupo dentro de una vida de propiedad rígida, fue un acto de voluntad y conllevó una cierta fuerza. Actualmente las rigideces parecen apagarse; tal vez se trate del hecho mismo de que la economía capitalista ha crecido relativamente en forma más ordenada y mantiene sobre nosotros un dominio más firme que nos permite despreciar la propiedad del siglo XIX.

Si el conocimiento de las gentes acerca de su época fue directamente un producto de las condiciones materiales bajo las cuales vivían entonces los ciudadanos burgueses de las capitales del siglo XIX, debieron pensar que vivían en una época de permanente cataclismo. Retrospectivamente, es posible ver cómo las condiciones materiales de la ciudad estaban enraizadas en, y eran ampliaciones de, los modelos materiales que existieron antes del reino del orden industrial. Sin embargo, tal como se experimentaron en su momento, los incrementos de población, los cambios en la ecología y las fluctuaciones del nuevo orden

12. S. G. CHECKLAND, *The Rise of Industrial Society in England, 1815-1885* (Nueva York: St. Martin's Press, 1966), pp. 425-426.

industrial, fueron tan grandes, que eran traumáticos. Por consiguiente, la ciudad debió haber sido la imagen que cada hombre tenía acerca de una vida que debía evitar, con masas de gentes sin rumbo, desarraigadas y amenazadoras, siendo el sustento de una vida decente una cuestión de azar más que de voluntad.

Estas condiciones materiales no indujeron esa percepción. Un conocimiento de desorden material en la gran ciudad reinaba entre sus habitantes y en las provincias, a pesar de que de hecho, muchas gentes anhelaban mudarse a la capital, temían la vida que allí se desarrollaba. En forma global, en el transcurso del siglo, la mayoría de los emigrantes llegaron a la ciudad voluntariamente, y se trataba de jóvenes solteros y no de grupos desplazados. Los habitantes de distintos tipos de ciudades, ciudades de provincias en ambos países, eran más propensos a verse a sí mismos precipitados en un abismo. En parte esto se debió a que estas ciudades provinciales formaban el cuerpo del nuevo capitalismo industrial. En Lille, en Lyon, en Manchester o Birmingham, se encontraban las fábricas; ellas crearon la economía y demografía de Manchester, una nueva ciudad. Y por otra parte, en ciudades más antiguas la trama de la vida social provinciana era frágil, y fue fácilmente desgarrada por la fábrica y por el efecto del capitalismo sobre la agricultura. Las páginas de *Middlemarch* muestran «el advenimiento de un gran cambio» a una ciudad; en *Little Dorrit* nuevos hechos materiales similares son adjudicados a Londres y deben ser interpretados dentro de la vida evolutiva de la ciudad. *Middlemarch* se refiere a lo que acontece en una ciudad de provincias; *Little Dorrit* se hace eco de lo que ocurre en Londres.

La razón de por qué los cambios materiales no indujeron la percepción del caos absoluto, por qué las gentes de clase media podían sentir que la supervivencia era factible en la ciudad, por qué la vida cosmopolita era importante y significativa a pesar de todos sus terrores, fue precisamente que los habitantes no tuvieron que inventar una cultura en la ciudad con imágenes acerca del significado de la vida, del modo de enfrentarse a los desconocidos y cómo comportarse frente a los extraños. Existía una cultura heredada. Esta cultura era el dominio público. Así como durante el *ancien régime* creció como respuesta a los cambios materiales de población y demografía, sobrevivió para nuestros bisabuelos como una herramienta para intentar preservar el orden en medio de cambios materiales mucho más grandes en la ciudad. Los regalos que recibieron nuestros bisabuelos, ellos a su vez, como cualquier heredero, los desperdiciaron. Finalmente, la burguesía deformó, al extremo de que no quedó nada, los modos desarrollados en el siglo XVIII para llevar una vida significativa a una distancia de las incertidumbres de la circunstancia personal. Pero el impulso de llevar una vida de esas características siguió siendo vigoroso, aun cuando los medios de lograrlo fueron muy frágiles. Esta es la gran paradoja que se produjo en las postrimerías del siglo pasado: cuando las condiciones materiales se volvieron finalmente más conocidas y regulares, el mundo público se volvió cada vez menos estable.

¿Cómo se condujo entonces esta vida pública, como respuesta y como defensa, en medio de estas nuevas condiciones materiales?

Mercaderías públicas

No existe mejor introducción a esta vida pública que la curiosa historia acerca del modo en que el comercio de reventa se transformó en las ciudades capitales del siglo XIX. El surgimiento del bazar, que como tema puede parecer mundano, es, de hecho, la forma encapsulada del verdadero paradigma de cómo el dominio público como un intercambio activo permitió que las vidas de las gentes experimentaran lo público más intensamente y de forma menos sociable.

En 1852, Aristide Boucicault abrió en París una pequeña tienda de reventa llamada *Bon Marché*. La tienda se basaba en tres ideas originales. El margen de ganancia sobre cada artículo sería pequeño, pero el volumen de venta sería grande. Los precios de los productos serían fijos y claramente marcados. Cualquiera podía entrar a su negocio y curiosear sin sentirse obligado a comprar.[13]

El principio de un precio fijo para artículos de reventa no era totalmente original. La *Belle Jardinière* de Parissot vendía género de lino sobre esta base en el año 1824. Pero Boucicault fue el primero en aplicar la idea a una línea completa de artículos de reventa. Una medida de la originalidad de los precios fijos es que, hasta las últimas décadas del *ancien régime* estaba prohibido por ley que los revendedores publicasen volantes donde figuraran los precios fijos de sus mercaderías. Otra medida, más humana, es el efecto de los precios fijos sobre la experiencia de la compra.[14]

En un mercado donde flotaban los precios de reventa, vendedores y compradores se dedicaban a toda clase de artificios para subir o bajar los precios. En los bazares del Oriente Medio,

13. H. PASDERMADJIAN (deletreado también como Pasjermadjian) *The Department Store: Its Origins, Evolution and Economics* (Londres: Newman, 1954), pp. 3-4.

14. Bertrand GILLE, *Recherches sur l'Origine des Grands Magasins Parisiens*, en la obra *Paris et Ile de France* (París, 1955), VII, 260-261; Martin SAINT-LÉON, *Le Petit Commerce Français* (París, 1911), pp. 520-521.

la exhibición de sentimientos violentos, las apasionadas declaraciones de dolor y sufrimiento provocadas por la pérdida o la compra de esta hermosa alfombra, son parte integrante de la venta. En los mercados de carne de París en el siglo XVIII, se podían perder horas en maniobras tendentes a elevar el precio de un trozo de carne unos pocos centavos.[15]

El regateo y sus rituales concomitantes son las instancias más comunes en el teatro de la vida cotidiana en la ciudad, y del hombre público como actor. El final de la línea de producción y distribución en una sociedad que carece de precios fijos es la afirmación, buscando una ventaja en la posición, de la capacidad de advertir grietas en la coraza de un rival. Este estilizado interjuego enlaza socialmente al comprador y al vendedor; no participar activamente es arriesgarse a perder dinero.

El sistema de precios fijos de Boucicault disminuyó el riesgo que entrañaba no desempeñar un rol activo. Su noción del libre ingreso hizo de la pasividad una norma.

En los establecimientos de reventa en París durante el *ancien régime* y a principios del siglo XIX, entrar a una tienda suponía que uno compraría algo, no importa qué. El curioso que vagaba casualmente, pertenecía al mercado al aire libre y no al espacio interior de una tienda. Este «contrato implícito» de comprar encaja perfectamente en función de los esfuerzos dramáticos exigidos por el sistema de precios libres. Si un vendedor va a dedicar su tiempo en ardientes discursos acerca de sus artículos, declarando que se encuentra al borde de la bancarrota y no puede rebajar ni un penique, debe saber que uno hará que merezca la pena. Esta dramaturgia lleva tiempo y, en consecuencia, tiende a desalentar el volumen rápido de ventas. Boucicault, haciendo frente a los bajos márgenes de ganancia y al elevado volumen, tenía que suprimir por lo tanto esa conducta teatral.[16]

¿Por qué Boucicault y sus imitadores, Burt en París y Potter Palmer en Chicago, comienzan a vender en grandes cantidades y con reducido margen de ganancia? La respuesta más simple concierne al sistema de producción. Los artículos confeccionados a máquina podían hacerse más rápidamente y en volúmenes mucho más grandes que aquellos artículos confeccionados a mano. En este sentido el bazar es una respuesta a la fábrica. Una explicación complementaria la ofrece C. Wrigth Mills en función de la burocracia industrial. En *White Collar*, presenta esta exposición razonada para el sistema de precios fijos: en una tienda que trata con volúmenes de venta debe haber un número

15. Ver la obra de Clifford Geertz, *Peddlers and Princes* (Chicago: University of Chicago Press, 1963), *passim*.
16. Pasdermadjian, *op. cit.*, pp. 4-12.

mayor de empleados y, en consecuencia, «si el propio comerciante no vende, debe tener un precio; no puede confiar a los empleados el regateo exitoso».[17]

Como complemento de la fábrica, como un producto de la burocracia impersonal, el bazar no podría haber tenido éxito sin el concurso de la masa de compradores. Fue en este punto donde accedió al panorama la afluencia de población a la ciudad. Pero la economía del verdadero desarrollo estatal se orientó cada vez más a la localización de esta masa de compradores potenciales. La definida complejidad física de las calles de la antigua ciudad constituyeron también un obstáculo para reunir a esta masa de consumidores. Se estimaba que debido a las estrechas y meandrosas calles de París a principios del siglo XIX, un viaje a pie que hoy tomaría quince minutos, en aquella época requería una hora y media. Abandonar el propio *quartier* era una cuestión de consumir tiempo y, sin embargo, para que los bazares lograran sus volúmenes de ventas debían atraer clientes de toda la ciudad. La creación de los *grands boulevards* en los años de 1860 en París ayudó a hacerlo posible. La creación de un sistema de transporte en París y en Londres lo hizo aún más factible. En París los buses tirados por caballos fueron introducidos en 1838, pero los años de 1850 marcaron su gran período de crecimiento; en 1855 transportaron 36 millones de pasajeros; en 1866 hicieron lo mismo con 107 millones. La misma unión de transporte veloz y comercio de reventa, marcó el desarrollo de Chicago después del gran incendio de 1871. Este transporte público no fue diseñado para el placer, y sus rutas tampoco entremezclaron las clases sociales. Fueron concebidos para trasladar a los trabajadores hacia sus lugares de trabajo y hacia las tiendas.[18]

Los artículos de producción masiva, manejados por una gran burocracia, con una masa de trabajadores, todo trataba con aquello que podía inducir al vendedor a abandonar los viejos modelos del comercio de reventa con el objeto de obtener mayores beneficios. No explican por qué el comprador se mostraba deseoso de cambiar los papeles. El beneficio para el vendedor no explica, fundamentalmente, por qué el comprador en París deseaba transformarse en una figura pasiva cuando llegaba el momento de entregar el dinero.

Excluyamos en primer término la explicación obvia y simple de por qué el comprador podía desear abandonar la participación activa en el comercio de reventa. En líneas generales, los precios no se abarataron en los bazares con respecto a las

17. C. Wright Mills, *White Collar* (Nueva York: Oxford University Press, 1957), p. 178.
18. G. D'Avenel, *Les Grands Magasins*, «Revue des Deux Mondes», 15 de julio de 1894.

tiendas antiguas. Los niveles de precio de unos pocos artículos descendieron, pero ese ahorro fue más que anulado porque incluso las gentes de escasos recursos compraban artículos que nunca habían pensado llegar a tener algún día. El nivel de consumo se expandió a lo largo de las clases trabajadoras, media y alta. Un ejemplo: con el advenimiento del bazar tomó forma la idea de poseer varias colecciones de ropas, todas muy similares y hechas a máquina, para usar en la calle. Otro: en estas tiendas las gentes comenzaron a comprar cacerolas y jarros que se utilizaban para propósitos específicos; la olla de usos múltiples y la cazuela ya parecían inadecuadas.

Existía una relación entre el nuevo, pasivo rol del comprador y lo que aparecía como un nuevo estímulo para el consumo. D'Avenel brinda una suscinta descripción de la calidad de los productos que se vendían en los nuevos bazares:

> En lugar de vender mercaderías de primera clase con un exagerado margen de ganancia, o mercadería de segundo grado con un margen de ganancia reducido, ellos (los bazares) vendían mercadería de buena o suficiente calidad con una ganancia que anteriormente sólo se aplicaba a las mercaderías de segundo grado.

Los objetos de grado medio con una ganancia apropiada sólo para artículos de baja calidad y consumidores gastando más para tener más: en eso consistía la «estandarización» de los bienes físicos. Los revendedores de la época, más explícitamente Boucicault y Palmer, sabían que tenían un problema al estimular a las gentes para que adquiriesen tales productos inclasificables. Ellos trataron de resolver el problema mediante la creación de una clase de espectáculo fuera de la tienda, un espectáculo que dotaría, a los productos, por asociación, de un interés del que la mercadería pudiese carecer intrínsecamente.[19]

El primer medio que los revendedores emplearon fue el de una inesperada yuxtaposición. Un visitante a un piso amueblado de Bloomingdale, en Nueva York, tendría la mejor noción de lo que intentaron estas tiendas del siglo XIX. En lugar de cien jarros de la misma medida y del mismo fabricante, habría sólo una muestra colocada junto a otro jarro de distinta forma. Zola escribió que «la fuerza de los bazares está diez veces incrementada por la acumulación de mercaderías de distintas clases, sosteniéndose entre sí y proyectándose a un primer plano». D'Avenel señalaba el mismo punto: «Parece... que los objetos más disímiles se ofrecen un sustento recíproco cuando están ubicados en forma contigua.» ¿A qué se debía? La función del objeto estaba suspendida temporalmente. Se volvía «estimulan-

19. PASDERMADJIAN, *op. cit.*, p. 2, nota 4; SENNET, *Families Against the City*, Cap. 2.

te», uno deseaba comprarlo porque se transformaba temporalmente en una cosa inesperada; se volvía extraña.[20]

La estimulación provocada por la mezcla de objetos desiguales se reforzaba con la búsqueda permanente, por parte de los revendedores, de *nouveautés* exóticas para poner a la venta en medio de las más prosaicas mercancías. Los artículos extraños, las exportaciones de los estados colonizados, son útiles, según Bertrand Gille, no sólo como artículos de comercio en sí mismos. Acostumbran al comprador a la idea de que encontrará en la tienda aquello que no esperaba y, por lo tanto, deseará abandonar la tienda llevando mercaderías que no había entrado a buscar. Es decir, el volumen se obtenía en el comercio de reventa merced a un acto de desorientación: la estimulación para comprar resultaba de la temporaria fuente de rareza, de la mistificación adquirida por los objetos.[21]

Había una conclusión lógica para este proceso de estimulación. El gran volumen significaba que los artículos aparecían y desaparecían rápidamente del bazar. Los revendedores se aprovecharon de esta circunstancia para crear una ilusión de escasez de suministros entre lo que de hecho eran artículos de producción masiva. Un comprador era estimulado cuando él o ella eran presentados con objetos cuya existencia parecía fugaz y cuya naturaleza era encubierta con asociaciones fuera del contexto del uso normal.

En las últimas décadas del siglo XIX, los propietarios de los bazares comenzaron a trabajar sobre el carácter espectacular de sus empresas de maneras ciertamente deliberadas. Las lunas de los escaparates eran insertadas en la planta baja de las tiendas y la distribución de los artículos se hacía en base a aquello que era más inusual en el bazar y no a lo que era más común. Las propias decoraciones de los escaparates se volvieron cada vez más fantásticas y elaboradas.[22]

Estimulando al comprador para que dotara a los objetos con un significado personal, más allá de la utilidad que pudiesen tener, despertaron un código de creencia que hizo de la reventa masiva un comercio lucrativo. El nuevo código de creencia en el comercio fue un signo de un cambio más amplio en el sentido del dominio público: la inversión del sentimiento personal y la observación pasiva fueron unidas; estar fuera en público era, al mismo tiempo, una experiencia personal y pasiva.

Karl Marx tenía una expresión que se ajustaba perfectamente a esta psicología del consumo: él la llamaba «fetichismo del artículo de consumo». En *El Capital* escribió que cada objeto manufacturado bajo las condiciones del capitalismo moderno

20. Citado de Emile Zola en PASDERMADJIAN, *op. cit.*, p. 12.
21. GILLE, *op. cit.*, pp. 252-253.
22. PASDERMADJIAN, *op. cit.*, p. 32.

se transforma en un «jeroglífico social»; con ello quería significar que las iniquidades en las relaciones entre patrón y trabajador que producía este objeto podían ser disfrazadas. Se podía dispersar la atención a partir de las condiciones sociales en las cuales los objetos eran producidos y con respecto a los objetos mismos, si los objetos podían adquirir un misterio, un significado, un grupo de asociaciones que no tenían absolutamente ninguna relación con su uso.[23]

Boucicault y otros propietarios de bazares estaban creando ese significado. Mediante la mistificación del uso de los artículos que vendían en sus bazares, otorgándole «posición social» a algún vestido mostrando un cuadro de la Duquesa X donde ésta lo llevaba, o volviendo «atractivo» algún jarro colocándolo en el escaparate junto a una réplica de un harén moro, estos revendedores apartaban a los compradores, en primer lugar, del pensamiento acerca de cómo o incluso cuán bien hechos estaban los objetos y, en segundo lugar, acerca de sus propios roles como compradores. Los artículos lo eran todo.

Pero ¿por qué tenía éxito este fetichismo? Este interrogante comienza a originar el problema de la relación entre capitalismo y cultura pública. El orden capitalista tenía el poder de insertar los elementos de la apariencia dentro de un estado permanentemente problemático, permanentemente «mistificante», para utilizar la expresión de Marx. Imaginemos que Boucicault tuviese a la venta un nuevo tipo de jarro: él sabía que la manera en que lo quitara de las estanterías vendiéndolos masivamente no sugeriría exactamente el uso que aquél podía tener, y cómo debía hacerlo el ama de casa; en cambio, él sabía que tenía que sugerir que sus posibilidades de uso eran infinitas e inespecificables, exhibido en su escaparate adornado como un harén moro, y transmitía la idea de que estaba desapareciendo tan rápidamente de las estanterías que muy pronto este jarro adquiriría el estatus de un artículo de colección. En la fabricación de ropas observaremos que la mistificación de la apariencia procedía a través de medios más simples: las ropas más económicas hechas a máquina eran aquellas que llevaban sólo unas pocas telas y se cortaban en base a unos pocos moldes, de modo que muchas gentes llegaban a tener una apariencia muy similar. ¿Quiénes eran estas gentes? Se vuelve difícil especificar quiénes eran a partir de su apariencia.

Pero lo que la nueva economía no explicará acerca de la cultura urbana del siglo XIX es por qué y cómo las gentes de las grandes ciudades llegaron a tomar tan seriamente sus mistificadas e insolubles apariencias; por qué, en los bazares, llegaban a creer que usando un vestido de diez francos igual al de la

23. Karl MARX, *Capital*, trad. Samuel Moore y Edward Aveling (Nueva York: Modern Library; publicado por primera vez en 1906), pp. 82-85.

Duquesa X les convertía en seres más «aristocráticos», o creían que un nuevo jarro de hierro colado tenía un significado personal para el comprador en función de sus fantasías de placeres moriscos. Si uno de los grandes temas de la época es el desarrollo de aquellos objetos homogéneos, producidos a máquina, el otro tema es la creciente importancia que los habitantes del Londres de Carlyle o del París de Balzac otorgaban a estas apariencias externas como signos del carácter personal, del sentimiento privado y de la individualidad.

El propio Marx fue continuamente atacado durante toda su vida por sostener que los bienes eran consumidos según su valor como objetos de clase, o como expresiones de la personalidad del comprador. Actualmente estas ideas se han vuelto tan familiares que se nos hace difícil ubicarnos en el estado de ánimo de las críticas utilitarias de Marx, quien veía a cada hombre y cada mujer entregados racionalmente a la búsqueda de un interés económico racional, comprando sólo aquello que fuese necesario o que fuera a ser usado. La gran dualidad del pensamiento del siglo XIX fue ésta: la insistencia en abstracto de la utilidad y del hecho difícil, la percepción en la práctica de un mundo psicomórfico. Del mismo modo en que Marx percibió tímidamente que los bienes se transformaban en «apariencias de cosas que expresan la personalidad del comprador», otras apariencias fugaces eran interpretadas por otros, menos seguros de sus percepciones, como signos de un carácter interno y permanente.

John Stuart Mill concibió una ciencia de la «etología», una ciencia referida a la lectura del carácter a partir de la conducta inmediata; esta concepción se popularizó al deducirse el carácter tomando como referencia las apariencias externas, o sea, la forma del cráneo o la inclinación de la letra manuscrita. Carlyle escribió una obra, *Sartor Resartus*, que era una teoría de las vestimentas como «emblemas del alma»; Darwin publicó una gran obra sobre psicología, *The Expression of Emotion in Man and Animals*, donde analizaba el significado del dolor en función de las minucias del llanto, o el sentimiento de ira según la apariencia irascible que los músculos faciales reflejan en el rostro. Los métodos criminológicos como el de Bertillon, medición de los cráneos de «tipo criminal», no eran sino un reflejo popular de esta nueva ciencia de la etología. El mundo de Fielding, en el cual las máscaras no expresan la naturaleza de los actores, había concluido; las máscaras se transformaban en rostros.

Aquí, en el mundo del comercio de reventa, apareció una señal de la primera fuerza de cambio en el dominio público del siglo pasado, y también un problema que esta fuerza no puede explicar. Uno de los dos efectos principales que tuvo el capitalismo sobre la vida pública fue el de mistificar los fenómenos públicos, pero la mistificación podía tener éxito sólo si las

gentes deseaban creer que los objetos estaban ataviados con atributos de carácter humano; los beneficios para el vendedor no indican por qué las gentes se mostraban tan propensas a creer. Para comprender la creencia, deberemos comprender una nueva idea en formación acerca del carácter mismo.

Aquí, también, se encuentra la primera apariencia de uno de los síntomas psíquicos de esta nueva vida pública: la sobreimposición de la imaginación en aquellos dominios que habían permanecido separados en el *ancien régime*. En el año 1750, el vestido no representaba aquello que uno sentía; constituía una marca elaborada y arbitraria del lugar que uno ocupaba en la sociedad, y cuanto más alto se encontrara uno en sociedad, más libre era para jugar con ese objeto, la apariencia, de acuerdo a reglas impersonales y elaboradas. Para 1891, llevar el vestido apropiado, sin importar que fuese de producción masiva y no muy vistoso, podía contribuir a que uno se sintiese casto o sexy, ya que las ropas eran una «expresión» personal. En 1860, a uno se le estimulaba para comprar un jarro de hierro colado negro de 25 centímetros de diámetro porque se encuentra exhibido en un escaparate representando a «la misteriosa y seductora cocina de Oriente». La publicidad industrial trabaja según un acto de desorientación, que depende de esta sobreimposición de la imaginación, que a su vez depende tanto de un modo de producción característico como de una creencia característica acerca de la presencia universal del carácter humano.

El capitalismo industrial tuvo un segundo efecto sobre el dominio público, sumado al de la mistificación. Alteró la naturaleza de la privacidad; o sea, afectó el dominio que equilibraba el público. Señales de este segundo efecto se pueden detectar también dentro del comercio de la ciudad, a nivel de los cambios ocurridos en los pequeños negocios y mercados que fueron desafiados por el bazar.

Hasta fines del siglo XVII, el mercado central de la ciudad era para los parisinos una fuente de productos agrícolas y artesanales. En la época de la muerte de Luis XIV, Les Halles comenzó a transformarse en un mercado más especializado, un mercado para la alimentación. Bien avanzado el siglo industrial, Les Halles fue perdiendo su carácter como *foire*; cuando el comercio se volvió más especializado, disminuyeron los festivales y espectáculos de postrimerías de la Edad Media que celebraban la actividad del mercado. La Era Industrial completó esta especialización de Les Halles, no fue su causa.[24]

Aquello que cambió en el siglo XIX fueron los términos sociales según los cuales se vendían o compraban alimentos. En los

24. Charles FEGDAL, *Choses et Gens des Halles* (París: Athéna, 1922), pp. 211-220; M. BAURIT, *Les Halles de Paris des Romans a Nos Jours* (París: M. Baurit, 1956), pp. 46-48.

años de 1740, durante el período de fuertes condiciones de mercado, las leyes trataban al vendedor de Les Halles como a un delincuente en potencia, y se ejercían fuertes represiones sobre las diferentes actividades que éste pudiese realizar: se prohibía cierta clase de publicidad, al comprador se le garantizaban ciertos derechos de compensación y lo que un vendedor podía vender estaba fijado por ley.[25]

Estas restricciones ejercidas sobre el vendedor en Les Halles fueron dejadas sin efecto en el siglo XIX. Referirse al mercado libre como el evangelio del siglo pasado, tal como lo hace Karl Polanyi, es hablar de un mercado en el que la persona del vendedor se hallaba fuera de la ley. La venta misma no era «eximida» en la misma forma. Puesto que es en el siglo XIX cuando los precios fijos invadieron las transacciones de reventa de Les Halles en el despertar de la negociación masiva del bazar.[26]

El comercio de precio libre no desapareció en Les Halles en el siglo XIX. Pero por vez primera estas ventas fueron tratadas como un negocio que debía permanecer en secreto. Si el «público» que compraba al menudeo hubiese sabido lo que significaban los precios libres, hubieran objetado los precios fijos sumiendo, por lo tanto, al mercado de reventa de alto volumen en el caos. Entonces, lo que define socialmente al comercio al por mayor es el hecho de ser «privado» en un nuevo sentido: en privado, las gentes son libres de comprometerse con las actitudes y la interacción que caracterizaban al comercio público de hace un siglo.[27]

En este sentido, también, la práctica económica en París en el siglo XIX da una pauta para nuevos cambios. En «público» uno observaba, se expresaba a sí mismo, en función de aquello que deseaba comprar, pensar, aprobar no como resultado de una interacción continua sino luego de un período de atención pasiva, silenciosa y focalizada. Por contraste, «privado» significaba un mundo donde uno podía expresarse directamente toda vez que era impresionado por otra persona; lo privado era un mundo donde reinaba la interacción, pero debía mantenerse en secreto. Hacia fines del siglo XIX Engels se refería a la familia privada como la expresión del carácter capitalista; tendría que haber sido más específico. La familia no parangonaba el mundo público del capitalismo sino el mundo del comercio mayorista; en ambos, el secreto es el precio del contacto humano permanente.

Pero aquí, también, existen misterios que no son explicables en forma inmediata. Aquel código secreto del siglo XIX es com-

25. Jean MARTINEAU, *Les Halles de Paris des Origines a 1789* (París: Mondarestier, n.d.), pp. 214-215.
26. Paul MAYNARD, *Les Modes de Vente des Fruits et Légumes aux Halles Centrales de Paris* (París: Sirez, 1942), p. 35.
27. FEGDAL, *op. cit*, p. 123; MARTINEAU, *op. cit.*, pp. 242-243.

pletamente desconcertante. La familia, en especial la de clase media, debía permanecer absolutamente aislada de los temblores del mundo exterior. Parece absurdo que las apariencias en el mundo público de la ciudad pudiesen tomarse seriamente en función del carácter personal si la familia era concebida como un lugar que, como refugio frente al mundo, les permitía a las gentes ser expresivas. Lógicamente, debía ser sólo dentro de los confines de la familia, o solamente en el trato de la compraventa privada, que las apariencias tuviesen un carácter psicológico. Pero esta lógica no se practicaba. La privacidad era el realismo de la expresión interactiva, sin embargo era una cultura donde los extraños podían inferir el carácter de uno a partir de cómo lucía y de cómo se vestía; la ciudad era una *comédie* febril, sin embargo pocos hombres tomaban parte activamente en el espectáculo.

La creencia de que el secreto es necesario cuando las gentes interactúan plenamente brinda la clave de un segundo barómetro de la angustia psíquica en la sociedad: el deseo de despojarse del sentimiento a fin de no mostrar involuntariamente los sentimientos a los demás. Sólo haciendo de ellos un secreto, los sentimientos se encuentran a salvo, sólo en momentos y lugares ocultos uno se ve libre para interactuar. Pero precisamente esta temerosa retirada de la expresión estimula a los demás a acercarse para saber qué es lo que uno siente, desea y conoce. La evasión y la semilla de la intimidad compulsiva se encuentran absolutamente vinculadas: la cabal expresión de una emoción, cualquier emoción, se vuelve más importante cuanto mayor sea el trabajo necesario para penetrar las defensas del otro hasta el punto donde éste desea interactuar.

Estos signos de la contradicción en público y en privado confundían a aquellos que los experimentaban, no menos de lo que nos confunden y atemorizan a nosotros retrospectivamente. El mundo del comercio de reventa señala los términos del más básico de estos enigmas, los efectos y límites del capitalismo en la vida pública, en función de la mistificación y de la privatización. Para profundizar en estas causas exploraremos ahora la cuestión de cómo se transformó la personalidad en una categoría social, y de ese modo se introdujo en el dominio público. Creo que es importante señalar que había algo de heroico en la propia confusión y seriedad de este mundo. Si el París de Balzac es menos civilizado que el de Marivaux, menos atractivo. es más urgente. Allí se encuentran las semillas de la vida moderna, pero existe una lucha; todavía no puede darse nada por sen tado.

VIII. La personalidad en público

Al preguntar qué efectos tuvieron sobre el público las nuevas condiciones materiales, en particular los efectos del capitalismo industrial, nos encontramos en la necesidad de formular una segunda pregunta: cómo accedió la personalidad al dominio público. El sistema de utilidades no podía tener buen éxito sin esta intrusión de la personalidad, y el sistema de utilidades no explicará su advenimiento.

La personalidad apareció en público porque una nueva concepción secular del mundo hizo su aparición en la sociedad global. Esta concepción del mundo reemplazó a un Orden de la Naturaleza mediante un ordenamiento de los fenómenos naturales; la creencia en el primero surgió cuando un hecho o acontecimiento pudo ser ubicado en un esquema general; la creencia en el segundo comenzó en forma más temprana, cuando el hecho o acontecimiento eran comprendidos y de este modo parecían reales, en y de sí mismos. La primera fue una doctrina de la trascendencia secular, la segunda una doctrina de la inmanencia secular. La personalidad fue una forma de esta creencia en el significado inmanente en el mundo.

Es fácil imaginar al «capitalismo» como una fuerza histórica porque nos llegan a la mente los cambios y las acciones tangibles en la producción, los precios y el poder. No es fácil imaginar a la «secularidad» de la misma forma, porque es difícil concebirla si no es como un producto abstracto de otras fuerzas en la sociedad. La incapacidad de imaginar la secularidad como una fuerza social independiente proviene, creo, precisamente de la incapacidad actual para concebir el acto de creencia como real en sí mismo. Y esta circunstancia, a su vez, se deriva de nuestra peculiar incapacidad para comprender las realidades sociológicas de la religión; la religión, tal como ha señalado Louis Dumont, como estructura social primaria para la mayoría de la sociedad humana durante la mayor parte de su existencia. Es porque actualmente los dioses han huido de nuestros espíritus, que podemos imaginar fácilmente que el proceso de creencia mismo ha dejado de ser una categoría social fundamental para ser, en cambio, un producto social. Los seguidores de Lévi-Strauss, por ejemplo, se aferran a sus nociones de estructuras generales del pensamiento y son ciegos a la visión a partir de la cual surgen estas nociones, que los impulsos de la fe producen las

estructuras familiares, lingüísticas y económicas que enlazan a aquellas sociedades aparentemente diferentes.

Algunas personas han argumentado que el dios de la naturaleza en el siglo XVIII era, a pesar de eso, un dios, y por lo tanto hablar de una sociedad secular es referirse a una sociedad que comienza en el siglo XIX. Es mejor concebir a los siglos XVIII y XIX como dos estadios en el proceso de secularización. «Naturaleza y dios de la Naturaleza» era un deidad sin rostro; uno podía honrarla pero no rezarle. Aunque la Naturaleza era trascendente, la creencia en ella no conducía a una vida virtuosa después de la muerte; o sea, la creencia no hacía de los creyentes seres trascendentes. Por eso una buena definición de la secularidad es «la razón por la cual las cosas son como son en el mundo, razones que dejarán de tener sentido una vez que hayamos muerto». (Ver capítulo I.)

Está claro que entre los siglos XVIII y XIX se produjo un cambio en la secularidad. Más que sólo un positivismo científico, abarcaba la teoría de la evolución de Darwin, actitudes frente al arte y convicciones cotidianas, como así también profundos cambios en el campo de la psicología misma. Por qué se produjo este cambio es materia de un libro, pero deseo exponer un modo de concebirlo.

La creencia permanece como una condición social fundamental, y tampoco es borrado el deseo de creer, incluso cuando la humanidad pierde su creencia en los dioses. No representamos una era peculiar debido a nuestras tendencias racionalistas y científicas; sólo somos peculiares en lo que se refiere al uso de nuestra ciencia como enemiga de la idolatría. Esta enemistad comenzó durante la Ilustración y ha continuado evolucionando lentamente desde ella. En el siglo XIX la voluntad de creencia pasó de una religión sin ídolos a una condición más reflexiva: las creencias se centraron cada vez más en la vida inmediata del hombre mismo y en sus experiencias como una definición de todo aquello en lo que puede creer. Inmediatez, sensación, lo concreto: sólo entonces puede florecer la creencia, una vez que la idolatría ha sido prohibida. Este principio reflexivo, entonces, va un paso más allá del primer cisma del siglo XVIII. Cuando los dioses son desmitificados, el hombre mistifica su propia condición; su propia vida está cargada de significado, aunque aún debe ser desvelado. El significado es inmanente a ella, sin embargo la persona es diferente a una piedra o a un fósil que se encuentran fijos y de ese modo pueden estudiarse como formas.

Es aquí donde la personalidad entra en el esquema de creencia inmanente. En el siglo pasado, la personalidad se transformó en el modo de pensar acerca del significado implícito en la vida humana, cuando en toda vida la forma concreta, el ser como objeto complejo, aún debía cristalizarse. Así como se solía pensar en «la familia» como en una forma biológica fija en la historia, aún es fácil imaginar la personalidad como una constante en los asuntos humanos, porque siempre han habido diferencias en el sentimiento, la percepción y la conducta entre las gentes. La cuestión se refiere a aquello que probablemente las gentes hagan de esas diferencias. Cuando los dioses desaparecieron, la inmediatez de la percepción y la sensación creció en importancia; los fenómenos se volvieron reales como experiencia inmediata. A su vez, las gentes estaban dispuestas a establecer cada vez más diferencias en las impresiones inmediatas que tenían entre sí, de ver a estas diferencias, ciertamente, como el verdadero fundamento de la existencia social. Estas impresiones inmediatas que producían gentes diferentes eran tomadas como si fuesen sus «personalidades».

En el siglo XIX la personalidad llegó a diferir de la creencia en el carácter natural de la Ilustración de tres modos importantes. Primero, la personalidad era concebida como variando de persona a persona, mientras que el carácter natural era el hilo común que corría a través de la humanidad. La personalidad varía porque las apariencias de la emoción y la naturaleza íntima del sentimiento de una persona son las mismas. Uno es aquello que aparenta; por lo tanto, las gentes con apariencias distintas son personas diferentes. Cuando la propia apariencia cambia, se produce un cambio en el yo. Cuando se eclipsó la creencia de la Ilustración en una humanidad común, la variación en las apariencias personales se enlazó con la inestabilidad de la personalidad misma.

Segundo, la personalidad, a diferencia del carácter natural, está controlada por la conciencia de sí mismo. El control que un individuo ejercía en relación con su carácter natural era la moderación de sus deseos; si actuaba de una determinada manera, modestamente, se ubicaba en una posición acorde con su carácter natural. La personalidad no puede controlarse mediante la acción; las circunstancias pueden forzar diferentes apariencias y, de ese modo, desestabilizar al yo. La única forma de control puede ser el intento permanente de formular qué sentimos. Este sentido del control del yo es mayormente retrospectivo; uno comprende lo que ha hecho después que la experiencia ha concluido. En este esquema, la conciencia siempre sigue a la expresión emocional. En consecuencia, las personalidades no se componen solamente de variaciones en la ira, la compasión o la confianza entre las gentes; la personalidad también es la capacidad de «recobrar» las emociones propias. Anhelo, pena y nostalgia adquieren una importancia especial en la psicología del siglo XIX. El burgués del siglo XIX recuerda continuamente cómo era la vida cuando en su juventud él estaba realmente vivo. Su conciencia personal no es tanto un intento de contrastar sus sentimientos con los de otras personas como el de tomar los senti-

mientos conocidos y concluidos, cualesquiera que hayan sido alguna vez, como una definición de sí mismo.

Finalmente, la personalidad moderna defiere de la idea del carácter natural en que la libertad de sentir en un momento dado parece una violación del sentimiento convencional «normal». El período de mediados del siglo XVIII no colocó a la convención social contra la espontaneidad; la mujer que en el teatro «señalaba» a Madame Favart estaba comprometida en una forma de espontaneidad, y en su hogar, con sus ropas naturales, estaba comprometida en otra. Sin embargo, la espontaneidad de la personalidad se opone a la convención social y hace que los espíritus libres aparezcan como desviados. La espontaneidad y la revelación involuntaria del carácter se confunden en sus significados, pero pueden separarse de este modo: la espontaneidad es el sentimiento involuntario *inocuo* que no parece causar ningún daño ya sea a uno mismo o a los demás. En el siglo XIX los psicólogos llegaron a creer, como lo hacían sus pacientes, que las gentes comunes que tenían un comportamiento involuntariamente expresivo eran, a menudo, gentes insanas; esta es otra forma del temor al sentimiento espontáneo como anormal. Este mismo principio también ha llegado a ser invertido. La conciencia de ser diferente inhibe la espontaneidad de expresión.

La personalidad creada por las apariencias, controlada de alguna manera por la conciencia acerca del propio pasado, la espontaneidad sólo a través de la anormalidad: estos nuevos términos de la personalidad comenzaron a emplearse en el siglo pasado a fin de comprender a la sociedad misma como una colección de personalidades. Fue dentro de ese contexto que la personalidad accedió al dominio público de la capital.

¿Cuál es el principio que da origen a estos términos de la personalidad? La clave para los tres está contenida en el primero. La personalidad varía entre las gentes, y es inestable en cada persona, porque las apariencias no mantienen distancia alguna del impulso; son expresiones directas del yo «íntimo». O sea, la personalidad es inmanente en las apariencias, en contraste con el carácter natural el que, como la propia Naturaleza, trasciende toda apariencia en el mundo.

> Todas las cosas visibles son símbolos; por lo tanto, aquello que se ve no se encuentra allí por su cuenta; tomado estrictamente, no se encuentra allí en absoluto: la Materia sólo existe espiritualmente, y para representar alguna Idea, y la *corporiza* públicamente. En consecuencia, las *Vestimentas*, tan despreciables como las concibamos, son tan indeciblemente significativas.

Estas palabras tomadas de la obra *Sartor Resartus* de Thomas Carlyle no hubiesen tenido sentido en la época de la peluca y el *pouf au sentiment*. Ya que para Carlyle las vestimentas se habían vuelto «indeciblemente significativas» porque las apariencias presentadas en el mundo no son disfraces sino guías hacia el auténtico yo del que las lleva.[28]

Uno conocía realmente a una persona comprendiéndola al nivel más concreto, que consistía en los detalles de ropas, lenguaje y comportamiento. En las ropas y el lenguaje de París en la época de Balzac, las apariencias no estaban por lo tanto a distancia del yo, sino que eran más bien indicios del sentimiento privado; recíprocamente, «el yo» no trascendía ya sus apariencias en el mundo. Esta era la condición básica de la personalidad.

Fue la conjunción de esta fe secular en la personalidad, una fe en las apariencias inmediatas como una pista hacia el sentimiento íntimo, con la economía del capitalismo industrial la que forzó a la personalidad como categoría social dentro del dominio público. Desde entonces estas dos fuerzas han mantenido un diálogo. En el capítulo anterior hemos visto desde la óptica de las ganancias algunos de los resultados de la personalidad en público: pasividad, el intercambio humano como un secreto y la mistificación de la apariencia misma. La nueva fe secular produjo una lógica propia en ese dominio público que provocó resultados afines. A saber, uno no debía imponer coloración alguna de lo suyo propio, de sus propios compromisos; esto significaba el silencio en público a fin de comprenderlo, objetividad en la investigación científica, una gastronomía del ojo. El voyerismo fue el complemento lógico de la secularidad del siglo XIX.

Para comprender la voz de la secularidad, y su lugar en este diálogo, pienso que es mejor comenzar tan concretamente como nos sea posible, con un hombre que interpretara al mundo en estos términos. Por lo tanto, comencemos con Balzac. Sensible a todas las nuevas condiciones materiales de la ciudad moderna, Balzac intentó interpretarlas por medio de estos nuevos códigos de la personalidad.

La visión de Balzac de la personalidad como principio social

Henry James escribió en una oportunidad, «donde quiera que en las novelas de Balzac París no se encuentra directamente presente, está implicada aún más vívidamente». Exceso, aislamiento y azar, estos eran los nuevos estímulos de las ciudades capitales, y estos eran los temas de Balzac. Se originaban en un interés central, casi obsesivo, de Balzac, su absorción en París como un lugar donde las fortunas son hechas y luego quiebran, como un medio abierto al talento y donde luego este talento es ig-

28. Thomas CARLYLE, *Sartor Resartus*, edición reproducida en *English Prose of the Victorian Era*, Harrold and Templeman, editores (Oxford University Press, 1938), p. 94.

norado misteriosamente. El contrato es el modo básico de las relaciones humanas. El hombre de juicio sereno, si es que entra de alguna manera en el mundo de Balzac, como lo hace *David* en *Illusions Perdues*, no puede ser sino la víctima de la sociedad contratista. Por lo tanto, las imágenes que vienen a continuación tomadas de *Splendeurs et Misères des Courtisanes* tipifican el sentido de Balzac con respecto de París como el emplazamiento para un nuevo orden material:

Veréis, París es como una selva en el Nuevo Mundo, donde vagan unos cuantos salvajes: los Illinois, los Hurones, quienes viven de los productos que les ofrecen las distintas clases sociales. Usted es un cazador de millones; para capturar ese millón usted utiliza trampas, varetas, señuelos. Algunos cazan herederas, otros un testamento; algunos pescan conciencias, otros venden a sus clientes atados de pies y manos. El hombre que regresa con su morral bien provisto es saludado, festejado, recibido en el seno de la buena sociedad.

Para sobrevivir en este medio, una persona debe abandonar cualquier vinculación, cualquier compromiso estable:

Un hombre que se enorgullece de llevar una línea recta en la vida es un idiota que cree en la infalibilidad. Los principios no existen: sólo existen los hechos; no hay más leyes que las de la conveniencia.[29]

La imagen que Balzac empleaba para expresar el efecto de las condiciones materiales sobre la condición de vida en este medio era la de la rueda de la fortuna. Le dio a la imagen un uso que los escritores del Renacimiento, quienes también recurrieron a ella para describir a sus sociedades, no hubiesen aceptado. Para Balzac la fortuna ya no es el entretenimiento de los dioses con el hombre, ni tampoco la «Mujer del Azar» en guerra con la religión según Maquiavelo. Balzac basó *Père Goriot* en *Rey Lear*, pero al trasladar la trama a una ciudad moderna, Balzac destronó la idea de la rueda de la fortuna de su nobleza y majestad renacentista y la arrojó a la suciedad del escándalo, los compromisos vulgares y las falsas expectativas. Cuando el azar es arrastrado desde el reino de los dioses hacia las pequeñeces de la vida cotidiana, cuando se lo seculariza, la «fortuna» misma se transforma en una cuestión de cambio total, desde el éxito absoluto al absoluto fracaso, con ninguna graduación en medio de la cual la rueda pueda detenerse. De este modo en *Père Goriot*:

29. Cita de Henry James en la obra de Donald FANGER, *Dostoievsky and Romantic Realism* (Chicago: University of Chicago Press, 1967), p. 30; cita de la obra de Honoré de BALZAC, *Splendeurs et Misères des Courtisanes* (París: Edition de Béguin, 1947-1953), p. 137. La versión inglesa utiliza tanto la *op. cit.*, de FANGER, p. 42, y la obra de V. S. PRITCHETT, *Balzac* (Nueva York: Knopf, 1973), p. 165, para la primera cita y la de Pritchett sólo para la segunda.

Ayer en la cima de la rueda como una duquesa... hoy en el mismísimo fondo rogándole a un usurero: esto es lo que significa ser una mujer de París.

Indigno y absoluto: en esto se ha transformado el azar.[30]

El deseo de Balzac de retratar las nuevas condiciones de la vida urbana le ha reportado algunas críticas que le reprochan, en su ingenuidad, haber sido un mal cronista. De este modo, Charles Lalo dice:

La *Comédie Humaine* descuida el aspecto principal, que era la producción, y sobrestima lo accesorio, que era la especulación.

Naturalmente que esas críticas son innatamente ridículas, por cuanto ningún hombre puede ser tenido en cuenta como si fuese una enciclopedia, pero, sin embargo, dan lugar a una cuestión importante: ¿por qué Balzac se mostraba tan interesado en la inestabilidad, el azar y los cambios extremos de París a mediados del siglo XIX? Una respuesta obvia es que Balzac simplemente estaba escribiendo la crónica de los nuevos estímulos de la propia ciudad, pero detrás de esta respuesta yace otra.[31]

Para Balzac, la ciudad moderna con su cultura de movilidad voraz era realmente una revelación de la psique humana totalmente emancipada de obligaciones estables, deberes, contactos feudales y vínculos tradicionales. En la ciudad, las corrupciones mezquinas, las pequeñas crueldades insensatas, los desprecios aparentemente insignificantes llegaban a constituirse en absolutos morales: ya no existía ningún principio trascendente de Rey o Dios que se opusiera a estas crueldades. Por lo tanto, la ciudad exponía todas las posibilidades de la psicología humana; o sea, cada escena tenía un significado porque ningún principio fuera del deseo humano hacía que esto ocurriese. Según explicaba Balzac en una introducción, un segmento de la obra *La Comédie Humaine*, titulada sucesivamente *Escenas de la vida privada, Escenas de la vida de provincias, Escenas de la vida de París*, describía los estadios en el ciclo de la ciudad, con la humanidad plenamente madura sólo en la ciudad. ¿Qué es aquello que madura la ciudad cuando finalmente se rompen los lazos de la dependencia y la obligación? La respuesta que ofrece Balzac, tal vez constituye la descripción más famosa de París en toda su obra:

(En París) los sentimientos auténticos son la excepción; son destruidos por el juego de intereses, aplastados entre las ruedas de este mundo mecánico. Aquí la virtud es denigrada; aquí se vende la ino-

30. Cita de la obra de BALZAC, *Père Goriot* (París: Éditions de la Pléiade, n.d.), II, 884. Versión inglesa de Peter BROOKS, *Melodrama* (manuscrito), p. 44.
31. Cita de Charles LALO, *L'Art et la Vie* (París, 1947), III, 86.

cencia. Las pasiones han dado paso a los vicios y a los gustos funestos; todo es sublimado, analizado, comprado y vendido. Es un bazar donde todo tiene su precio y las especulaciones se hacen a la luz del día sin pudor alguno. La humanidad tiene sólo dos formas, el embaucador y el embaucado... Se espera la muerte de los abuelos; el hombre honesto es el tonto; las ideas generosas son medios para la consecución de un fin; la religión aparece sólo como una necesidad del gobierno; la integridad se transforma en una pose; todo es explotado y vendido al menudeo; el ridículo es un medio de publicitarse y de que se le abran las puertas; los hombres jóvenes tienen cien años e insultan a los ancianos.[32]

De este modo, en Balzac, podría parecer que arribamos a una instancia del problema mayor surgido en el último capítulo, una denuncia de la ciudad basada en sus circunstancias materiales. Sin embargo Balzac es más que consciente de estas condiciones; las interpreta con un nuevo patrón. Él llama a París «el más delicioso de los monstruos» al comienzo de *Escenas de la vida de París*; y ciertamente saborea cada uno de sus horrores. Encontramos en Balzac una pasión por examinar la ciudad en todos sus repugnantes aspectos, un placer en mostrar al lector cuán horrible es realmente, un amor por ese monstruo «delicioso» que no antagoniza con el auténtico asco que Balzac siente por la vida parisina, sino que está más bien sobreimpuesto en su repugnancia. La doble visión, no la denuncia, es lo que hace de Balzac un gran cronista de la mentalidad de la ciudad. El fundamento de esta doble visión reside en la creencia de Balzac de que la personalidad se transforma en la categoría social fundamental de la ciudad, y a su vez esta creencia él la deriva del análisis que hace de los detalles de las apariencias. Fue a este nivel que Balzac habló y habla para sus contemporáneos.

Solía considerarse que la atención que Balzac le dispensaba al detalle era una cuestión de su «estilo», como opuesto a sus «temas»; ahora se la considera como la verdadera esencia de su arte. En la actualidad, la absorción de Balzac en el detalle es considerada como «realismo romántico» o bien como «melodrama». Estas dos interpretaciones no son antagónicas, pero contienen algunas diferencias importantes. La idea respecto del realismo romántico de Balzac, tal como es interpretado por Donald Fanger, está relacionada con el hecho de que el novelista se concentra en los detalles de la vida personal cotidiana porque cada uno de ellos, si es examinado, apartado y volteado desde todos los ángulos, revelará no sólo el carácter de la persona o incluso la personalidad en una miríada de apariencias distintas sino que desvelará un secreto, que es el del retrato de la sociedad toda. Toda sociedad es miniaturizada en cada pequeña manifestación concreta de la vida, pero el novelista y el lector de novelas deben esforzarse por extremar cada aptitud, por invertir en los detalles más sentimiento del que pudieran lógicamente siquiera garantizar, a fin de desvelar este secreto. Los pequeños actos, las cosas pequeñas no poseen ninguna significación clara si carecen de esa inflación. Esta aproximación a las minucias de variación de la personalidad y de las acciones humanas ha sido mejor resumida por George Lukács de la siguiente manera: «Lo que (Balzac) hizo fue describir los caracteres típicos de su tiempo, mientras los engrandecía hasta dimensiones tan gigantescas... que nunca podían pertenecer a los simples seres humanos, sólo a las fuerzas sociales.» El interés por el detalle es el de un «realista»; la fuerza del sentimiento por él es el de un «romántico»; cuando los dos se combinan el resultado es el hacer de cada personalidad en cada escena una afirmación acerca del orden social de la ciudad global.[33]

Entonces tenemos aquí la formulación de Balzac sobre la personalidad como una categoría social: si es inmanente, en todas partes en la vida social, es también un misterio, un secreto que no hablará de sí mismo. Balzac es el reverso de la moneda de Marx: la personalidad se encuentra presente en todas partes en las relaciones sociales pero es mistificada. ¿Cómo hacer entonces para que hable? El observador puede así hacerlo, primero, sólo mediante una fuerza de interés que amplíe y magnifique los detalles en símbolos. Pero el interés pasional solo no explica el proceso por el cual los detalles de la vida se magnifican en los símbolos psíquicos.

Peter Brooks ha llamado melodrama a este proceso de construcción del símbolo —no sólo porque Balzac fue atraído hacia el teatro a lo largo de su vida y escribió numerosas obras y manuscritos para teatro (siendo la primera *Le Nègre: Mélodrame en Trois Actes*), sino porque el procedimiento mediante el que Balzac ampliaba sus detalles en símbolos era el mismo procedimiento por el cual los autores de melodramas daban forma a sus personajes. Esto ocurría para presentar en la descripción del detalle de la conducta o del sentimiento sólo aquello que puede ser conectado en forma fácil e inmediata con otro detalle; el detalle en sí mismo, el signo que no tiene referente, es la muerte para esta clase de descripción. El lector debe comprender un hecho sólo en la medida en que pertenezca a un tipo y la conducta de una persona sólo cuando pertenece a un tipo de conducta. De este modo podemos reconocer rápidamente, en un melodrama, al villano, a la damisela angustiada y al joven salvador.[34]

32. Honoré de BALZAC, *Scènes de la Vie Parisienne* (París: Edition de Béguin), XV, 110. Versión inglesa de FANGER en la *op. cit.*, pp. 37-38.

33. Esta interpretación se encuentra en las pp. 28-64 de la *op. cit.*, de FANGER; la cita de LUKÁCS se encuentra en la p. 17.

34. La interpretación se halla en la obra de BROOKS, *Melodrama*, pp. 1-64.

Pero en el escenario la conexión es tal que los caracteres individuales tienen significado sólo si se adaptan a tipos generales de carácter. En las novelas de Balzac, la corriente es invertida. La trama de detalles se construye de manera tal que las fuerzas sociales en general tienen significado solamente en la medida en que puedan reflejarse en casos individuales. En Balzac, el procedimiento permite que veamos, según Lukács, las «fuerzas sociales» encarnadas en los quehaceres triviales de la vida cotidiana; sin embargo, una vez encastradas son difíciles de separar. El arte de Balzac consiste en hacernos creer en el capitalismo sólo despertando la creencia en un capitalista en particular, en analizar «el artista en París» sólo mostrándonos cada detalle acerca de artistas específicos trabajando en la ciudad en momentos y lugares específicos. De este modo, las categorías sociales producen la creencia sólo cuando las vemos como inmanentes en la vida particular de una persona. Que él haya despertado la creencia de ese modo es lo que determina la grandeza de Balzac como artista: la expectativa de que la vida social es verosímil sólo en estos términos señala a Balzac como representante de una mentalidad nueva y más general.

Existe una famosa escena al comienzo de *Père Goriot*, una descripción del comedor de la *pension* de Madame Vauquer y de la propia Madame Vauquer, y una famosa interpretación de esta escena por Erich Auerbach en *Mimesis*, que ilustra perfectamente la manera de Balzac de marcar a la sociedad dentro de un grupo de símbolos psicológicos, cada uno de los cuales está basado en detalles pequeños e insignificantes. La descripción comienza con la habitación a las siete de la mañana y el gato que llega a ésta antes que su ama. Luego entra Madame Vauquer. Cada rasgo de su rostro es señalado por medio de una metáfora; luego todo el rostro es descrito nuevamente con diferentes metáforas. Luego tenemos un retrato exacto de cada capa de sus vestidos, luego seis oraciones, cada una de las cuales repite algo del carácter de Madame Vauquer que ya había sido señalado previamente, pero ahora ligeramente alterado. Auerbach llama «demoníaca» a esta agotadora intensidad de la atención al detalle; esta pasión por ver, sin dejar nunca de sentir, lo que significa para esta mujer chillona caminar dentro del comedor por la mañana, por sumar toda su vida en su primera aparición momentánea, esta demonología es el realismo romántico al que se refiere Fanger. Es la inversión de toda la pasión del observador en los hechos más pequeños.[35]

Pero ¿cómo logra Balzac hacernos ver exactamente cada hecho? Auerbach señala que Balzac hace que cada detalle psíquico

35. Erich AUERBACH, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, trad. Willard R. Trask (Princeton: Princeton University Press, 1968), pp. 469 ss.

implique otro fenómeno mayor, como en la frase «*sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne*», y luego por asociación cuando Balzac, después de esta frase, compara inmediatamente la *pension* con una prisión. O los hechos mínimos que son producidos para hablar por yuxtaposición: «Su corpiño flojo y suelto (está) en armonía con la habitación, cuyas paredes rezuman desdicha»; o las minucias son arrojadas dentro de una descripción general, de modo que son súbitamente forzadas a tener un significado del que carecen en sí mismas:

> Madame Vauquer recuerda a todas aquellas mujeres que *han tenido problemas*. Ella tiene los ojos vidriosos, la expresión inocente de una alcahueta que está por hacer una escena a fin de conseguir un precio más alto, pero que al mismo tiempo está lista para cualquier cosa con el objeto de mitigar su suerte.

No esperamos la imagen de una mujer de edad madura y quejumbrosa para asociarla súbitamente con la imagen de una prostituta quejumbrosa; metido entre estas dos imágenes, interponiéndose, se encuentra ese minúsculo detalle de una mujer con los «ojos vidriosos». Ubicada de esa manera, esta pequeña frase se asocia con cada uno de estos caracteres; este detalle de la apariencia física, constituye la única «prueba» concreta, tal como lo eran, de que estos dos tipos de carácter están relacionados. Colocando de esta manera el detalle físico, Balzac le obliga a tener un significado tanto metafórico como lingüístico en forma de transición entre dispares. Se vuelve más amplio, para significar algo más grande que sí mismo. Merced a tales procedimientos Balzac, el devoto observador de los hechos, los sustrae del reino de lo fáctico. Esta escena, como todas las que corresponden a la descripción de Balzac, según Auerbach «está dirigida hacia la imaginación mimética del lector, a sus imágenes mnemónicas referidas a personas similares y similares *milieux* que él puede haber visto». Siendo tan detallista acerca de esta pensión, Balzac nos hace pensar que estamos leyendo sobre una «pensión en París». Sin embargo, esta pensión no está descrita como un tipo representativo, como algo típico sino como algo individual. Todos los tejidos que la conectan con «personas similares y similares *milieux*» —la *pension* relacionada con el polvoriento silencio de la prisión parisina; el deanato de la casa, sofocado en su encaje y su desgracia, emparentado con la descarada prostituta haciendo de Magdalena—, hacen que la escena sea más importante en sí misma y por sí misma. Ampliando el detalle haciéndolo parecer tan innatamente conectado con cualquier otra cosa dentro del mundo social, el detalle se vuelve fértil, un hecho crucial que debe ser decodificado y desmitificado. La manera de percibirlos

entonces de forma natural, predispone al observador a ver a toda la ciudad como estallando de significado en cada hecho particular, una *comédie* aguardando ser desentrañada si uno se apodera violentamente de cada una de sus escenas como de un mundo que le es absolutamente propio.[36]

Ampliación y miniaturización simultáneamente; a partir de esta personalización de la sociedad se derivan dos resultados, uno referido a una inestabilidad en lo que es percibido, el otro a una pasividad en el perceptor.

En la propia obra de Balzac, las vestimentas son un tema favorito para mostrar la presencia de la personalidad individual en todas las apariencias. Las vestimentas no sólo revelan el carácter de aquellos que las visten; los cambios en el vestuario incitan a los personajes de Balzac a creer que se han transformado en nuevas personas. En *Peau de Chagrin*, Rastignac parece *metamorphosé* por sus nuevas vestimentas; en *Illusions Perdues*, Lucien, recién llegado a París, siente que sólo puede usar las ropas adecuadas si se comporta menos torpemente y siente menos ansiedad; las nuevas ropas «le darán fuerza». En *Père Goriot*, los cambios en el vestuario son el medio por el cual observamos la decadencia moral. En todos ellos, es por medio de un análisis de los detalles del vestuario, siguiendo los principios de la percepción empleados al analizar la pensión de Madame Vauquer, que estos cambios en el carácter son transmitidos.[37]

Los cambios que las ropas producen en el carácter, condujeron a Balzac hacia un tema en particular: las apariencias son máscaras en las que el hombre detrás de la máscara tiene la ilusión de un carácter estable y separado, pero es, de hecho, prisionero de sus apariencias momentáneas. Esta es una sutil formulación de un tema más general de su sociedad: el temor a la revelación involuntaria del carácter. No se ven barreras entre el carácter interno y externo, detalles momentáneos de la apariencia; esas apariencias cambian; por lo tanto, los cambios que se producen en la persona están expuestos a cualquiera que observara. No hay disfraces; cada máscara es un rostro. Inmanencia de la personalidad, inestabilidad de la personalidad, revelación involuntaria de la personalidad: esta trinidad de su época es revelada por Balzac como una prisión. Según los comentarios populares acerca de la obra de Balzac, esta cuestión de los disfraces parece, de hecho, haber problematizado a su público. Decir que las máscaras son rostros, afectaba un nervio vivo.

Si hay alguna vinculación con el acto de la visión, y con la

36. Cita de BALZAC en *ibid.*, p. 470; cita de AUERBACH, p. 471.
37. Rebecca Folkman MAZIÈRES, *Le Vêtement et la Mode chez Balzac* (manuscrito), p. 3

ciudad en su totalidad, en Balzac no hay vinculación alguna con escenas particulares. Balzac habla de la «gastronomía del ojo», su amor por la observación de las escenas de la ciudad. Balzac se mueve en la ciudad de molécula en molécula, pero no está definido por ninguna de ellas como narrador o cronista. No habla desde el punto de vista de quien pertenece a algún sector de la ciudad. Su arte revela una segunda consecuencia, una peculiar pasividad, que resulta de percibir a la sociedad según símbolos psicológicos.

Hemos visto anteriormente que la creciente fragmentación de la capital a lo largo de clases y límites étnicos trazaba, hasta cierto punto, una diferencia entre el burgués y el trabajador en función del cosmopolitismo. Era el burgués quien probablemente fuese capaz de moverse de escena en escena; y era el trabajador, debido a sus menores circunstancias económicas, el que probablemente fuera confinado a una localidad. La carencia de vínculos de Balzac con cualquier escena, la ausencia en sus escritos de una referencia desde el aventajado punto de una molécula respecto de otras, es la realización de un cosmopolitismo burgués. Se le puede contrastar con Daumier; Daumier estaba arraigado a una cultura particular, la del proletariado urbano de un vecindario determinado. La mayoría de sus imágenes «están basadas en gentes que observo desde mi ventana». Su visión de las clases estaba fijada de la misma manera: él veía al trabajador como a una víctima más que como a un pecador. Las relaciones sociales son conocidas, sólo deben mostrarse. Para Balzac, cada uno es un pecador. Para comprender los vicios humanos en toda su variedad, uno debe vagar por toda la ciudad, nunca debe tomar la conducta de una molécula de la sociedad como modelo para el resto. No se puede comprender nunca una vida específica excepto en «sus propios términos». Este desarraigo, este relativismo absoluto, esta carencia de compromiso es lo que hace que el punto de vista de Balzac con respecto a la ciudad sea burgués. El escritor burgués suspende sus compromisos con creencias particulares y, en cambio, se compromete con el acto de observar. Pasión y pasividad peculiar: esta «gastronomía del ojo» define una cultura de clase cuyo ámbito se mueve, tal como veremos, desde la percepción en las artes a la percepción de los grupos sociales en la ciudad.

Yuxtapongamos ahora a Balzac con las nuevas formas del comercio de reventa en la ciudad y emergerá entonces un perfil del mundo público de mediados del siglo XIX. En su obra, la percepción de la personalidad en sociedad se revela como teniendo una estructura definida. Las relaciones sociales están encastradas en los detalles de la apariencia personal; la inestabilidad de la personalidad percibida está relacionada con la pasividad flotante del perceptor. El comercio de reventa muestra

cómo la percepción de la personalidad en cualquier parte de la ciudad puede transformarse en un beneficio. Los orígenes del mundo de Balzac se apoyan en una doctrina secular de significado inmanente; los orígenes del bazar descansan en el capitalismo de producción y distribución masivas.

Sin dejarse atrapar por la cuestión de si un escritor de genio es representativo —cuán fácil es creer actualmente que sólo el arte mediocre es representativo de una época—, es conveniente preguntar acerca de las razones sobre las cuales los contemporáneos de Balzac compartían, aunque fuese sólo como una expectativa de aquello que es verosímil, su visión del mundo, y las razones sobre las que su deseo de percibir y creer como lo hicieron, condujeron al público burgués a diferentes fines que aquellos del artista.

La personalidad en público: nuevas imágenes del cuerpo

Las décadas de mediados del siglo XIX aburrieron a la mayoría de los historiadores de la moda y del vestir, y así lo demostrarían. El juicio que hace Squire es corto y condenatorio: «La década más insulsa en la historia del vestuario femenino comenzó en 1840. Una mediocridad insípida caracterizó a una época enteramente de clase media.» Pocas veces el cuerpo femenino había aparecido en una forma más desgarbada, pocas veces el vestuario masculino había sido tan monótono. Pero estas décadas son muy importantes. En ellas, la personalidad accedió al dominio público de una manera estructurada. Lo hizo así merced a su vinculación con las fuerzas de la producción industrial, en el medio de las ropas. En las calles las gentes tomaban muy seriamente las apariencias de los demás; creían poder examinar a fondo el carácter de aquellos que veían, pero lo que veían eran gentes que llevaban ropas cada vez más homogéneas y monocromáticas. Por lo tanto, el descubrir algo sobre una persona a partir de su aspecto era una cuestión de buscar algunos indicios en los detalles de su vestimenta. A su vez, esta decodificación del cuerpo en la calle afectó el puente entre el escenario y la calle. Los códigos de creencia acerca de las apariencias en la calle comenzaron a ser fundamentalmente diferentes de la creencia en las apariencias del escenario. De esta manera, la burguesía cosmopolita estaba tratando de ver en términos comparables a los de Balzac pero su visión condujo a un divorcio entre arte y sociedad.[38]

Expresiones tales como «homogéneo», «uniforme» o «monótono» deben usarse con cautela. Comparado con los trajes del Pekín actual, con su único vestuario militar para todas las edades y para ambos sexos, las vestimentas de los años de 1840, difícilmente parecerían uniformes o monótonas. Comparado con los años de 1950, en los Estados Unidos, sería una celebración del estilo. Pero comparado con épocas precedentes, ya sea con el *ancien régime* o con la era romana, era homogénea y era monótona. Tal como señalan muchos escritores, fue el comienzo de un *estilo* de vestir en el que la neutralidad —o sea, el no destacarse unos de otros—, era la afirmación inmediata.

38. Cita de SQUIRE, *op. cit.*, p. 159.

Los vestidos de época presentan dos problemas. El primero es cómo y por qué el vestuario se volvió más neutral. El segundo es la insistencia en leer la personalidad a partir de las apariencias neutras. El primer problema implicaba una nueva relación entre la vestimenta y la máquina.

La máquina de coser hizo su aparición en 1825, fue trabajada por varias firmas norteamericanas y europeas, y finalmente Singer la patentó en 1851. En los años de 1840 los relojes de bolsillo se transformaron en un artículo de producción masiva. En 1820, ocurrió lo mismo con los sombreros cuando un norteamericano desarrolló una máquina para la producción de fieltro. Hacia mediados del siglo XIX, casi todos los zapatos que se vendían en la ciudad era hechos a máquina.[39]

El impacto de estos cambios de producción sobre las vestimentas de París y Londres no puede ser comprendido al margen de un nuevo medio de propagación de la moda en la ciudad. Cien años antes existían dos formas de difundir la moda parisina: dentro de la ciudad la forma más efectiva era el contacto directo en las calles o en los jardines públicos; y también se empleaban muñecas, vestidas como réplicas exactas de lo que en ese momento usaba la Duquesa X. En 1857, esta situación había cambiado totalmente. A través de «figurines de moda» las páginas de los periódicos diseminaban la moda en forma instantánea, y la moda era descrita en su forma original exacta. Los años de 1840 fueron la primera gran era de circulación masiva de periódicos; el volumen cabal de la circulación de los periódicos significó que la mayoría de los compradores ya no necesitaban, evidentemente, contactar con un vendedor viviente a fin de saber qué comprar. En el siglo XIX, aún se fabricaban las muñecas, pero habían perdido su objetivo; se las consideraba como objetos arcaicos que interesaban a los coleccionistas, pero que ya no eran utilizadas por los vendedores de ropas. En consecuencia, lo que ocurría dentro de los bazares repercutió dentro del mundo de la indumentaria; el intercambio activo entre comprador y vendedor se transformó en una relación más pasiva y unilateral.[40]

39. BOUCHER, *op. cit.*, p. 408; BURRIS-MEYER, *op. cit.*, p. 273; WILCOX, *The Mode in Hats and Headdress*, p. 213; WILCOX, *The Mode in Footwear*, p. 131.
40. Ver BOEHN, *op. cit.*, caps. 10 y 11.

Para 1857, estos cambios en la producción y distribución masivas de la indumentaria habían ya penetrado en el mundo de la alta moda. En ese año L. Worth abrió su salón de modas en París. Fue el primer diseñador de alta costura que utilizó ropas hechas a máquina y de reproducción masiva. Actualmente la calidad técnica de la ropa Worth, antes que su belleza, es lo que halaga la vista. Hace ciento veinte años estas vestimentas impactaban porque su «buen gusto» y «hermoso diseño» estaban realizados según modelos que podían ser copiados fácilmente por las nuevas máquinas de costura, del mismo modo que Worth utilizaba estas máquinas en pequeña escala para confeccionar las vestimentas de sus clientes reales y aristocráticos. Como consecuencia, desaparecieron gradualmente los procesos simplificadores que operaban en el siglo XVIII cuando las vestimentas pasaron de sus iniciadores elitistas a los imitadores de la clase media. Después de Worth dicha simplificación se volvió mecánicamente obsoleta. Las diferencias entre la apariencia de las clases media y alta se trasladaron a un terreno nuevo y más sutil.[41]

En los años de 1830 y 1840 la silueta femenina llegó a ser definida por medio de la cintura de avispa y la manga de pernil. La cintura extremadamente fina se lograba solamente ciñendo el cuerpo con un corsé. La atracción de este aprisionamiento residía, para las damas burguesas, en que tenía el sabor de la dignidad de aquellos años pasados de la corte cuando la realeza llevaba corsés muy apretados y trajes de etiqueta. Para el año 1840, casi todo el cuerpo femenino debajo de la clavícula estaba cubierto con alguna clase de vestimenta, ya que para esta época la falda había descendido gradualmente hasta cubrir nuevamente los pies.[42]

En los años de 1830, la vestimenta masculina comenzó a despojarse de las líneas exageradas y sueltas del vestido romántico. En 1840, la corbata perdió su extravagancia y se ajustó al cuello. Las líneas masculinas se simplificaron en estas dos décadas y el color de las vestimentas se hizo más monótono. Sobre todo, el paño fino de color negro se transformó en el elemento básico para la ropa de calle de los hombres de las clases media y alta, y de las «ropas de domingo» de la clase trabajadora cuando asistían a misa.[43]

Ahora toda esta vestimenta era cortada por las máquinas a partir de moldes; si un caballero o una dama podían permitirse el lujo de un sastre o una costurera, los modelos de las ropas cosidas a mano seguían las mismas pautas de aquéllos hechos a máquina, a menos que el cliente fuese muy rico o muy ex-

41. BOUCHER, *op. cit.*, pp. 385-386.
42. BURRIS-MEYER, *op. cit.*, p. 139; Fairfax Proudfit WALKUP, *Dressing the Part: A History of Costume for the Theatre* (Nueva York: Appleton-Century-Crofts, 1938), p. 244.
43. BARTON, *op. cit.*, pp. 424, 445.

céntrico. Y la excentricidad en la vestimenta fue crecientemente desaprobada durante estas décadas.

En este punto llegamos a una «confusión del gusto», según palabras de François Boucher, que era en realidad un signo de una creencia compleja y profundamente arraigada. En público, las gentes no deseaban destacarse de ninguna manera; no deseaban parecer llamativas. ¿Por qué?

Los historiadores de la moda han atribuido este temor a destacarse a causas más bien triviales. Por ejemplo, hablan de la influencia del Bello Brummell. Mientras los románticos como el conde D'Orsay se vestían con extravagancia, Brummell se presentaba limpio, natural e inmaculadamente controlado. Así como las damas burguesas deformaban sus cuerpos buscando un vanidoso *bon ton* real, treinta o cuarenta años después del ocaso de la moda de Brummell en 1812, los caballeros podían imaginar que siendo modestos y monótonos demostraban buen gusto.[44]

Pero como explicación no es suficiente. Consideren, por ejemplo, una pintura en el Museo Real de Bellas Artes de Copenhage representando una calle multitudinaria de esa ciudad, realizada por el pintor A. M. Hounoeus a mediados del siglo. El aspecto de los niños es puramente danés, los adultos están vestidos según la «moda de París». Es una mala pintura pero un extraordinario testimonio. He aquí a una multitud de personas, todos vestidos algo sombríamente, una gran multitud. ¿Quiénes son ellos? ¿Cómo podríamos adivinar su trabajo, su categoría específica, sus antecedentes? De vista es imposible. Están resguardados.

Las diferencias entre la vida provinciana y cosmopolita estaban implicadas en este gusto por el anonimato. En los años de 1840 se transformó en un signo de la educación cosmopolita de la clase media, o el deseo de urbanidad entre los provincianos. En el continente, durante esta década, las gentes que vivían fuera de las grandes ciudades, recíprocamente y con otro ánimo, comenzaron a enfatizar la conservación de su vestimenta «nativa», como opuesta a la vestimenta de «estilo parisino». Las crecientes ideas sobre un espíritu de raíces populares y sobre un pueblo, que daba a las naciones sus derechos y su exposición razonada, produjeron en parte este límite trazado conscientemente entre la moda «nativa» y la moda de París. La idea de lo popular comenzó con la generación de Herder y sobrevivió cuando los contemporáneos románticos de Herder abandonaron la escena. Lo popular era siempre rural o aldeano, la ciudad cosmopolita era antipopular.

Este nuevo nativismo produjo extraordinarios contrastes en el reino de la moda. Si uno echa una mirada a los figurines de moda masculina en los periódicos de Lyon y Birmingham, en-

44. ANGELOGLU, *op. cit.*, p. 89.

cuentra que en ambos países las ideas provincianas acerca del buen gusto eran mucho más coloridas, más variadas y, para terminar, más interesantes que las ideas cosmopolitas. El vestirse de una manera sofisticada, cosmopolita, significaba aprender a suavizar el tono de la apariencia propia, volverse desapercibido.

Por lo tanto uno puede hacer una fácil conexión. Dado que toda la vestimenta se encontraba trastornada en la ciudad, las gentes deseaban protegerse mezclándose con la multitud. La vestimenta de producción masiva les dio los medios para esta acción. Si dejásemos la historia en este punto, uno podría concluir razonablemente que en ese momento la sociedad maquinista controlaba las herramientas expresivas de la cultura de la ciudad. Y si esto fuese verdad, entonces todos nuestros familiares amigos —disociación, alienación, etcétera—, entrarían a escena: las gentes debieron sentirse disociadas de sus cuerpos porque sus cuerpos eran expresiones de la máquina, existía la alienación porque el hombre ya no expresaba su individualidad a través de su apariencia. Estas descripciones se han vuelto tan familiares que son casi confortables; tan fácilmente nos dicen qué era lo que marchaba mal.

Sin embargo, la disociación era exactamente lo que no evidenciaban las gentes que vestían de esa manera. Cuando las imágenes se volvieron más monocromáticas, las gentes comenzaron a tomarlas con más seriedad, como signos de la personalidad del que las llevaba. La expectativa de que incluso las apariencias vacías o triviales tenían una gran importancia como indicios de la personalidad, una expectativa que Balzac incluyó en su obra, era también mantenida por su público en la vida privada. Los cosmopolitas, más monótonos en apariencia, tendían a llevar sus ropas como símbolos psicológicos más que sus antagonistas provincianos. La contradicción de sus vidas en público era que ellos deseaban escudarse de la atención individual, y las máquinas les proveían de los medios para lograrlo; sin embargo, escudriñaban las apariencias de los demás así escudadas porque revelaban indicios sobre estados del sentimiento personal. ¿Cómo llega un traje de paño fino negro a transformarse en un «jeroglífico social»?, para emplear la frase de Marx. La respuesta radica en ver a las nuevas ideas de la personalidad inmanente enredadas con la producción masiva de apariencias en público.

Clase y sexo eran los dos fenómenos que las gentes burguesas personalizaban en las apariencias públicas. Por medio de la lectura de los detalles de la apariencia los extraños trataban de determinar si alguien había metamorfoseado la posición económica en la más personal de ser un «caballero». La jerarquía sexual se volvió personalizada en público cuando los extraños trataron de determinar si alguien, merced a toda su aparente

propiedad, ofrecía pequeños indicios en su apariencia que la señalaban como a una mujer «liberada». Tanto el «caballero» como la mujer «liberada» acechando detrás de la dama respetable eran visualmente significativos sólo como fenómenos públicos. El caballero y la mujer liberada, fuera de la luz pública, en el hogar, tenían connotaciones totalmente diferentes. En su hogar un caballero era una persona solícita, especialmente a las necesidades de su esposa. Su apariencia no era el problema. La percepción de la liberación de una mujer dentro del ámbito de la familia era una percepción de su conducta, no de indicios reveladores en la forma de vestir o de lucir.

¿Cómo se reconoce a un caballero cuando se encuentra a un extraño? En *La Diorama*, una historia popular que se desarrolla en París en los años de 1840, un hombre joven entra súbitamente en posesión de una herencia. Decide de inmediato comprarse algunas ropas de calidad. Cuando ha terminado de equiparse, se encuentra en la calle con un amigo que es republicano y desprecia la riqueza de los privilegiados. Y este amigo, al echarle una mirada, no reconoce que el joven ha recibido esta fortuna de forma súbita puesto que la vestimenta no delata obviamente los hechos. Pero, he aquí un segundo paso. El amigo se siente herido porque él, como iniciado, puede decir si la vestimenta es la de un caballero o no. Mientras que el joven al no conocer las reglas no puede tomar conciencia de ello. Esta situación actúa a la inversa también. Cuando el joven va a una fábrica no puede discriminar el rango de los diferentes trabajadores, aunque su amigo lo hace instantáneamente. Es decir, esta vestimenta tiene un lenguaje social; tiene un código que puede ser destruido.

En el año 1750, el uso de color, símbolos, sombreros, pantalones, calzones, constituía signos inmediatos de la ubicación social que todos en la calle podían conocer; pueden no haber sido un índice adecuado, pero se trataba de signos claros aunque arbitrarios. Estas gentes jóvenes de los años de 1840, habitan un mundo donde las leyes son accesibles sólo para los iniciados. Los indicios que los iniciados leen son creados merced a un proceso de miniaturización.

Los detalles de hechura ahora muestran cuán «bien nacido» es un hombre o una mujer. El abrochamiento de los botones en una chaqueta, la calidad del tejido cuenta, cuando el propio tejido está suavizado por el color o el matiz. El botín de cuero se transforma en otro signo. La atadura de la corbata se vuelve un asunto complicado; el modo en que están anudadas revelan si un hombre tiene «material» o no, lo que está anudado es un elemento indescriptible. Cuando los relojes de bolsillo simplificaron su apariencia, los materiales empleados en su fabricación constituían la marca de la posición social de su dueño. Se trataba, en todos estos detalles, de una cuestión de hacerse notar

sutilmente; cualquiera que se proclame a sí mismo como un caballero, obviamente no lo es.[45]

Un ruso que visitaba el Jockey Club, le pidió a su anfitrión que definiese a un caballero: ¿se trataba de un título heredado, de una casta o de una cuestión de dinero? La respuesta que recibió fue la de que un caballero revela su condición sólo a aquellos que tienen la inteligencia de percibirlo sin necesidad de que se lo digan. El ruso, un espíritu más bien tosco, exigió saber qué forma tomarían estas revelaciones, y uno de los miembros del Club, le respondió, como si estuviese traicionando una confidencia, que uno siempre podía reconocer la vestimenta caballerosa porque los botones de las mangas de la chaqueta de un caballero se encontraban efectivamente abotonados o desabotonados, mientras que uno reconocía la conducta caballerosa por mantenerse los botones escrupulosamente abrochados, de modo que sus mangas nunca llamaban la atención.

La miniaturización se extendió a los rangos de la pequeña burguesía y de las clases altas trabajadoras. El uso de lazos de encaje supuso, en los años de 1840, una nota de posición social, una nota que los caballeros no podían evidenciar. La absoluta limpieza de pequeños artículos de vestuario como la tirilla de camisa puede ser suficiente para que un tendero, inspeccionando a alguien que le es presentado, decida si se trata de uno de nosotros o no.

Los caracteres de las mujeres disolutas y de las respetables se leían a través de la misma combinación de ampliación y miniaturización. En su estudio sobre la sexualidad victoriana, *The Other Victorians*, Steven Marcus mostró cómo el retrato médico y social de la prostituta de mediados del siglo XIX asignaba gran importancia al parecido con la mujer corriente y respetable. Aquí tenemos a Acton, un médico, hablando de las similitudes físicas:

> Si comparamos a la prostituta de treinta y cinco años con su hermana, quien tal vez sea una mujer casada y con familia o ha sido una esclava laboriosa durante años en los laboratorios sobrecalentados de la moda, raramente encontraremos que aquellos estragos constitucionales considerados como consecuencias necesarias de la prostitución exceden a aquellos atribuibles a los cuidados de la familia.

Tampoco en la conducta callejera las mujeres disolutas se muestran especialmente a sí mismas. Sólo emiten pequeñas pistas, una mirada sostenida, un gesto de languidez, que un hombre que sepa cómo leerlas comprenderá inmediatamente.[46]

Esta similitud también actuaba en sentido contrario. ¿Cómo

45. Barton, *op. cit.*, pp. 425, 444, 395; Burris-Meyer, *op. cit.*, p. 273.
46. Citado en Steven Marcus, *The Other Victorians* (Nueva York: Random House, 1964), pp. 5-6.

hacía una mujer respetable para destacarse de una mujer disoluta, para no relacionarse con una mujer deshonrada, si el parecido era tan cercano? ¿Cómo podía ella, presuntamente pura e inocente, restablecer el conocimiento que la guiara? En esta situación, emergió del dilema una necesidad de prestar gran atención a los detalles de la apariencia y mantenerse dentro de ellos, por el temor de ser interpretado equivocada o maliciosamente; ciertamente, quién podía saberlo, tal vez si una mujer emitía pequeñas señales de ser una disoluta, realmente lo fuese.

La miniaturización operaba en la percepción de la «liberación», en función del cuerpo mismo. En la medida en que las principales partes del cuerpo estaban cubiertas y desde el momento en que la forma del cuerpo femenino vestido no mantenía ninguna relación con el cuerpo desvestido, los pequeños detalles como la tenue decoloración de los dientes o la forma de las uñas se transformaban en signos de la sexualidad. Además, los objetos inanimados que rodeaban a la persona podían, en sus detalles, ser tan sugestivos que la persona que los usase o los llevase podía sentirse personalmente comprometida. Algunos lectores recordarán las coberteras en las patas del piano en los hogares de sus abuelos, o las coberteras de las patas en la mesa del comedor; no se consideraba correcto que cualquier cosa exhibiese sus extremidades. La idiotez de semejante remilgo podía nublar la mente de modo tal que se olvidaba su causa. Todas las apariencias tienen significados personales: si uno cree que los pequeños gestos con los ojos pueden revelar involuntariamente sentimientos de libertinaje sexual, se vuelve igualmente racional el sentir que las expuestas patas de un piano son provocativas. La raíz de este temor indiscriminado es tan cultural como sexual o, mejor aún, fue el cambio en la cultura el que permitió que la burguesía victoriana se volviese más remilgada que sus antepasados del siglo XVIII. Y ese cambio cultural, que llevó a cubrir las patas de los pianos, tiene sus orígenes en la noción misma de que todas las apariencias hablan, y que todos los significados humanos son inmanentes a todos los fenómenos.

La única defensa contra semejante cultura consistía, de hecho, en cubrirse, y desde esta posición se derivó el duro temor femenino a ser vista en público. La regla para la apariencia corporal fue apartarse de la luz, de las calles y de la exposición de las extremidades. Un escritor lo describe de la siguiente manera:

> Pocos victorianos eran vistos a plena luz una vez que habían superado la juventud. Por la noche se veían aureolados por lámparas de aceite y luces de gas; durante el día permanecían en la semioscuridad. Se desvestían en la oscuridad; la mujer acaudalada desayunaba en la cama y bajaba a las dependencias principales de la casa cuando su marido había partido hacia la oficina, el club o la finca.

Los años de 1840, fueron una época en la cual reapareció el sombrero con capucha como un artículo de vestir elegante; más tarde el pesado velo apareció como un rasgo de la apariencia de clase media, uno que ocultaba el rostro casi por completo.[47]

Cuando las personalidades de las gentes llegaron a verse en sus apariencias, los hechos de clase y sexo se volvieron cuestiones de verdadera ansiedad. El mundo de las verdades inmanentes es de este modo mucho más intenso, y sin embargo, más problemático, que el mundo público del *ancien régime* en el que las apariencias estaban situadas a distancia del yo. En las casas de refrigerio, en el teatro, en la propia vestimenta, los hechos de la posición social, aun cuando falsos, eran establecidos o suspendidos de tal manera que no tenían necesidad de despertar complicaciones en una situación social. Un hombre podía o no ser lo que su vestimenta proclamaba, pero la proclama era clara. Por medio de la convención, la ansiedad acerca de aquél con quien uno estuviese hablando era menor que en la situación victoriana, donde se había hecho necesario un proceso de decodificación. La lógica investigativa se hace necesaria como un medio de establecer contacto con el individuo que podía o no florecer detrás de la fachada de la apariencia. No obstante, si uno desconocía las reglas que regían las apariencias particulares, no sabía cómo leer un nudo de corbata o la existencia de un pañuelo usado sobre un moño y nunca podía estar seguro de las deducciones que hacía sobre aquel que encontraba en la calle. La atención compulsiva al detalle, la ansiedad por aquellos hechos que a uno le obsesionaban de maneras tan diversas, se produjeron como consecuencia de esta ansiedad acerca de lo que las apariencias simbolizaban.

Estrechamente vinculado a un código de personalidad inmanente en las apariencias públicas, había un deseo de controlarlas a través de un creciente conocimiento de sí mismo. Sin embargo, conducta y conocimiento se mantenían en una relación peculiar; la conducta se manifiesta antes que el conocimiento. Es revelada en forma involuntaria, difícil de controlar anticipadamente, debido a que no existen reglas claras para la lectura de los detalles mínimos; estos detalles solamente aparecen claros para los iniciados, y ni siquiera actuando como un caballero o apareciendo como una mujer de absoluta respetabilidad se puede emplear un código estable. Tanto en la sexualidad como en la moda, toda vez que «cualquiera» pudiese pasar por alto un determinado grupo de condiciones, éstas se volvían insignificantes. Aparece un nuevo grupo de indicios, un nuevo código de penetración; la mistificación de la personalidad es tan continua como la mistificación de los nuevos artículos en las tiendas. De este modo, el conocimiento se transforma en una actividad retrospectiva, en un control de aquello que se ha vivido; según palabras de G. M. S. Young, el trabajo de «descifrar» antes que el de «preparar». Si el carácter es involuntariamente revelado en el presente, sólo puede ser controlado a través de su visión en el tiempo pasado.

47. ANGELOGLOU, *op. cit.*, p. 96.

Aún debe escribirse una historia de la nostalgia, sin embargo, seguramente esta relación pretérita entre el conocimiento y la conducta explica una diferencia crucial en la autobiografía de los siglos XVIII y XIX. En el siglo XVIII encontramos las memorias de lord Hervey: el pasado es recordado nostálgicamente como una época de inocencia y sentimientos humildes. En el recuerdo del siglo XIX se agregan dos nuevos elementos. En el pasado uno estaba «realmente vivo», y si uno pudiese tomar conciencia del pasado disminuiría la confusión con respecto a la vida presente. Esto ocurre a través del camino de la retrospección. La terapia psicoanalítica se deriva de este sentido victoriano de la nostalgia, como lo hace el moderno culto de la juventud.

Dentro de una visión más alegre, se produjo el hecho de que durante el siglo XIX, tanto en París como en Londres, la novela de misterio y de detectives se transformó en un género popular. Detectives son aquello que todo hombre y toda mujer deben ser cuando quieren darle un sentido a la calle. Tomemos, por ejemplo (aunque el ejemplo sea un poco tardío en este siglo), algunos pasajes de las historias de Sherlock Holmes, el personaje creado por Conan Doyle, que tanto nos deleitaban cuando éramos niños. En *Un caso de identidad*, una joven entra al piso de Holmes en la calle Baker; Holmes le echa una mirada.

> —¿No le parece —dice Holmes— que con su miopía es un poco difícil escribir tanto a máquina?

La muchacha y, como siempre, Watson se encuentran asombrados de que Holmes haya podido deducir este detalle. Después de que la muchacha se ha ido, Watson señala:

> —Usted pareció leer en ella muchos detalles que eran absolutamente invisibles para mí.

A lo que Holmes responde con su famosa contestación:

> —No invisibles sino inadvertidos, Watson. Usted no sabía dónde mirar, y entonces pasó por alto todo lo que era importante. Nunca puedo hacerle comprender la importancia de las mangas, la sugestión de las uñas de los pulgares, o las grandes consecuencias que se pueden derivar del cordón de una bota.[48]

48. Citas de A. CONAN DOYLE, *The Complete Sherlock Holmes* (Garden City, N. Y.: Doubleday, 1930), p. 96.

Esa oración podría haber servido fácilmente a Balzac como un lema; sus métodos de caracterización, también, estaban basados en la decodificación de detalles aislados de la apariencia, ampliando el detalle en un símbolo del hombre todo. Ciertamente, Balzac aplicaba esa ampliación sobre sí mismo, como con sus famosos bastones por ejemplo, cierta vez que le escribía a Madame Hanska:

> Es increíble el éxito que mi último bastón ha tenido en París. Amenaza con crear una moda europea. Las gentes hablan de él en Nápoles y en Roma. Todos los petimetres están celosos.

Lamentablemente, observaciones como ésta carecían de toda ironía.[49]

Sin embargo, la diferencia entre la prosa de Conan Doyle y la etología de Balzac o Flaubert o Thackeray reside en que en estos «serios escritores» la ciencia de leer el carácter según las apariencias era matizada en todas partes con la descripción de la ansiedad en los actos de lectura; no era agradable, tal como Conan Doyle quiere hacerlo parecer; entre estos últimos escritores, estaba hecho para parecer una necesidad peligrosa, una que pudiese equivocarse con facilidad y de ese modo llevar a sus personajes al insulto, los desatinos y la pérdida de la confianza.

Las gentes que vivían de modo tal que pudiesen evitar la detección en la calle, buscaban, como lo escribiera hermosamente Thackeray, «negar a las miradas indagatorias un conocimiento que no llegaba a nadie indiscriminadamente en la ciudad». El de ellos era un mundo de lámparas sombrías, sombreros con capucha, paseos en coches cerrados. Por cierto, más allá de toda la mistificación producida por la máquina, la propia creencia de que la apariencia es un indicio del carácter impulsaría a las gentes a volverse indescriptibles a fin de ser tan misteriosas, y menos vulnerables, como fuese posible.

La teoría referida a este nuevo sentido de la personalidad en las apariencias públicas puede leerse en trabajos de grande y permanente poder que han sobrevivido a los últimos cien años, como en trabajos y prácticas más populares, como la frenología, que hoy parecen absurdos.

A mediados del siglo XIX, a un nivel sofisticado, la palabra «etología» era empleada por J. S. Mill y otros escritores para significar «la ciencia del carácter humano tal como se deduce de las apariencias humanas» antes que, tal como la palabra es empleada actualmente por los biólogos, el estudio de la genética animal deducida de la conducta animal. La significación de la vestimenta en este sistema fue el tema de *Sartor Resartus* de Carlyle, la primera «filosofía» de la vestimenta. *Sartor Resartus*

49. Cita de Balzac en PRITCHETT, *op. cit.*, p. 166.

es una sátira amarga y complicada. Carlyle inventa al profesor Teufelsdröckh, un profesor que recita toda clase de cruda filosofía idealista, frente a quien él actúa como editor. Una vez que el lector está preparado para reírse de él, Carlyle comienza a introducir, paulatinamente, pequeños trozos de creencia pública común, como la virtud del orden y la estabilidad, la importancia de la piedad, etcétera, de modo que el lector es obligado a reírse de sí mismo. Gradualmente, también, Teufelsdröckh comienza a decir cosas serias que no son redomadas sandeces sino ideas radicales, como su creencia en un agnosticismo que no está matizado por el ritual público. Cuando el lector comienza a identificarse con Teufelsdröckh también ve a un nuevo Teufelsdröckh, un hombre que se transforma en un filósofo radical.

Este es un complicado juego de persuasión, en el que la vestimenta y la imaginación del cuerpo desempeñan el rol principal. La idea de una filosofía de la vestimenta, tal como lo adelanta originalmente Teufelsdröckh, está creada para ser un absurdo completo, una vasta y vana abstracción. En el capítulo 8 del primer libro la idea se ha vuelto mucho más urgente. El profesor dice que ignorando la vestimenta, riéndose de ella, no tomando seriamente a la apariencia, los hombres

> cierran sus ojos a los hechos más simples; y por la mera inercia del Olvido y la Estupidez, viven a sus anchas en medio de Misterios y Terrores.

Si la vestimenta es un símbolo de estados internos, entonces ¿qué es lo que verán los hombres?

> En lo que a mí respecta, estas consideraciones sobre nuestras Vestimentas y cómo, llegando incluso hasta nuestras entrañas, nos desmoralizan y nos visten, me llenan de un cierto horror frente a mí mismo y a la humanidad.

Por lo tanto, la vestimenta revela nuestra corrupción, pero Carlyle va aún más allá. En sí misma, la vestimenta tiene el poder de corromper. Las apariencias son muy serias, no sólo por aquello que vuelven «transparente», sino también porque la apariencia equivocada, en condiciones sociales destructivas, puede hacer de uno un mal hombre o una mala mujer.[50]

Hacia el final de *Sartor Resartus*, Carlyle ha establecido una coherente crítica social: si los hombres y las mujeres sólo se miraran unos a otros, realmente la apariencia del otro, se verían obligados a pensar en la transformación de las condiciones sociales. Se sentirían espantados por aquello que viesen. El tratado de Carlyle, como cualquier gran pieza irónica, ha dejado de ser

50. Cita de CARLYLE, *op. cit.*, p. 89; el último tema es desarrollado en profundidad en el Capítulo 10 del Libro Primero.

irónica en su epílogo: no sólo hombres y mujeres están voluntariamente ciegos sino que la visión misma tiene el poder de crear una condena moral; todos los males de la sociedad son *visibles.*

Philip Rosenberg ha llamado a *Sartor Resartus* «una especie de *jeu d'esprit* pero es el *jeu d'esprit* de un hombre con mala intención». El libro apareció en un momento de la vida de Carlyle cuando él desesperaba por sí mismo y por la carga del yo que cada persona llevaba; un oscuro momento de odio hacia la trama del deseo que en los hombres se ha vuelto ahora tan transparente, tan inmanente a sus apariencias. La vestimenta revelaría a un yo insoportable de contemplar: sobre este abismo Carlyle podía escribir sólo con la ayuda de la ironía.[51]

Sin embargo, el mismo método de leer el carácter humano a través de su apariencia física se repitió en un libro muy diferente, uno cuyo tono era la serenidad, la investigación científica, y cuyo propósito era el de desmitificar ese yo oscuro de Carlyle: *The Expression of Emotion in Man and Animals* de Charles Darwin. Darwin quería mostrar que los animales poseen una vida emocional, que los medios de expresión de la emoción son similares en los hombres y en los animales, que las razones de esta similitud sólo pueden ser explicadas por medio de la evolución. Demostrando los orígenes fisiológicos de la emoción humana en los animales, Darwin esperaba trasladar sus análisis acerca de la evolución hacia el dominio de la evolución de «valores y compromisos».[52]

Los nuevos códigos de la apariencia emergen en la obra de Darwin en el método científico que emplea. Este procedimiento científico llevó a la práctica de la etología —o sea, la lectura del carácter a partir de las apariencias físicas— a su expresión más sofisticada. Darwin se concentró en el cuerpo humano mismo. Él preguntaba: ¿cuáles son los órganos, los músculos y los movimientos reflejos del cuerpo que crean en su superficie una apariencia a la cual se vincula un término emocional? ¿Por qué lloran los hombres cuando se sienten tristes, por qué se unen las cejas cuando alguien está concentrado en un pensamiento profundo, por qué el sentimiento de felicidad eleva los músculos que rodean el rostro y por qué al sentirse malhumorado los abate? Son todos interrogantes que un actor de Diderot se preguntaría a sí mismo; sin embargo, Darwin extrajo dicha expresión del área del arte superior y mostró la forma natural que ese actor intentaría reproducir consistentemente.

El método darwiniano está notablemente ilustrado en su análisis de la aflicción en el capítulo 7. Él comienza planteando un

51. Cita de Philip ROSENBERG, *The Seventh Hero* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1974), p. 46; ver el soberbio análisis de este autor, pp. 45-55.
52. La edición utilizada en este análisis es la de Charles DARWIN, *The Expression of Emotion in Man and Animals*, vol. X de *The Works of Charles Darwin* (Nueva York: Appleton, 1896; reeditado por AMS).

problema: ¿cómo podemos reconocer a alguien que experimenta algún pesar, pero cuyo sufrimiento «es mitigado aunque prolongado de alguna manera»? Él no responde a la pregunta mediante la clasificación de los tipos de estímulos —una muerte en la familia, la pérdida de un trabajo— que podrían inducir a este sufrimiento controlado, y tampoco trata de describir la conducta social de una persona que enfrenta a la muerte u observa el ocio; no, el fenómeno debe reconocerse de la siguiente manera:

> ...la circulación se vuelve lánguida; el rostro pálido; los músculos flácidos; los párpados caídos; la cabeza cuelga sobre el pecho contraído; los labios, mejillas y mandíbula inferior se hunden por su propio peso. En consecuencia, todos los rasgos están alargados; y del rostro de una persona que escucha malas noticias se dice que cae.

Darwin no hace más que igualar el sufrimiento con la caída de los párpados; o mejor dicho, si el «sufrimiento» se siente, el organismo lo expresa por medio de esos párpados caídos. ¿Qué es entonces un «sentimiento» y por qué se expresa en estos términos físicos?[53]

Para responder a esta pregunta, Darwin parece volverse aún más físico. Él describe un grupo de «músculos del sufrimiento» en el rostro, músculos que, cuando las cejas están en posición oblicua, deprimen al mismo tiempo las comisuras de la boca.[54]

Acerca de estos músculos, Darwin hace dos observaciones: primero, que se desarrollan en todas las criaturas jóvenes cuando la criatura intenta protegerse contra algún dolor físico causado a los ojos; segundo, que estos músculos actúan involuntariamente, excepto en el caso extraño en que son empleados por un gran actor. La primera observación de Darwin tiene sentido en función de la teoría de la evolución. Una forma de vida «superior» llevará en su estructura aquellos rasgos anatómicos que servían a las formas inferiores en diferentes ambientes; si el organismo continúa utilizando dichos rasgos, los aplicará en objetivos que no tienen sentido en función de su primera aparición en el organismo inferior. Por lo tanto, el caballo desarrolló, merced a la selección natural, «músculos del sufrimiento» como una forma de proteger sus ojos del sol excesivo; esos músculos sobrevivieron en formas evolutivas superiores porque la misma respuesta fisiológica tenía sentido en función de las nuevas condiciones del medio. De este modo, Darwin interpretó el sufrimiento como un exceso de luz inundando nuestra existencia. Para él esto no era una metáfora de Sófocles; el método de aplicación de las apariencias superficiales suministra una llegada exacta

53. Cita de *ibid.*, p. 178.
54. *Ibid.*, pp. 179-183.

y científica al punto de origen para el sentimiento de ser abrumado, de tener demasiado dolor derramado sobre uno mismo. Que no pueda retratarse mostrando el rostro abrumado se debe al hecho de que previamente un animal tuvo una excesiva luz derramada en los ojos pero poseía una defensa anatómica.[55]

Del primer principio de este método se deriva el segundo: si localizamos la exposición razonada anatómica para un sentimiento, vemos por qué, cuando el sentimiento se experimenta genuinamente, presenta una apariencia involuntaria. Esta apariencia involuntaria del sentimiento era muy importante para Darwin, como lo es en retrospectiva al comprender el intenso temor que las gentes del siglo XIX tenían de ser expuestas a la mirada de los demás, de aparecer fuera del refugio del hogar. Al concluir su argumentación, Darwin establece con mayor vigor su noción acerca de la expresión involuntaria:

> ...sólo unos pocos movimientos expresivos... son aprendidos por cada individuo... El mayor número de movimientos de expresión y todos los más importantes son, como ya hemos visto, innatos o heredados; y no puede decirse que ello dependa de la voluntad del individuo.

En lo que concierne a los músculos del sufrimiento, Darwin insiste en que incluso entre aquellos que pueden manipularlos voluntariamente, este poder es habitualmente heredado; cita como ejemplo el de una familia de actores en la que este poder de control se transmitía de generación en generación.[56]

Hasta el punto en que los poderes expresivos del hombre son heredados de formas evolutivas inferiores, hasta ese punto no puede evitar la revelación de sus sentimientos. Estos músculos del sufrimiento, en las circunstancias apropiadas, operarán más allá de su control, como lo harán los lagrimales, los músculos de los dedos, etcétera. Darwin, al mismo tiempo, tuvo éxito en la desmitificación de la causa del sentimiento y en la creación de una imagen del hombre como vulnerable frente a la examinación de los demás: si un hombre o una mujer son auténticamente conmovidos, esa emoción se evidenciará independientemente del control que la persona quiera ejercer sobre ella. En esta gran obra acerca de la psicología anatómica, las apariencias se han vuelto una revelación absoluta de los estados del carácter. Darwin le quitó al ser humano la sensación de disponer del poder para colocar la impresión lejos de la expresión.

El trabajo de Darwin tipifica su época, no en su interpretación de la emoción a través de los principios de la evolución, sino en función de su método, el método de emplear las apariencias como indicios de la historia, el carácter o la predisposición moral. En las escuelas médicas, este método apareció en «ciencias» tales

55. *Ibid.*, pp. 188-189.
56. Cita de *ibid.*, p. 353; el último punto es analizado en pp. 183-184.

como la referida a las medidas, de Bertillon, en la cual la disposición hacia la conducta criminal se predecía por la forma del cráneo. La frenología estudiada por el joven Sigmund Freud era meramente la aplicación lógica de estas medidas de Bertillon al interior del cráneo; en 1890 se pensaba que la pasión de naturaleza sexual se concentraba en el lóbulo frontal derecho, la ira en mitad de la base de la médula, etcétera. Ciertamente, en un momento temprano de su pensamiento, Freud pensó que el ello, el yo y el super yo estaban localizados en diferentes partes del cerebro. La noción de la apariencia involuntaria del carácter sobre la superficie del cuerpo era expresada, sobre todo, en la fantasía sexual de mediados del siglo XIX. La masturbación masculina, como un signo de debilidad degenerada, producía involuntariamente vello en la palma de la mano del masturbador; por contraste, se creía que la masturbación femenina producía la caída del vello púbico.

¿Es acaso algún misterio que las mujeres tuviesen miedo de mostrarse en público, vestidas con exceso como iban, si era verdad el principio de expresión involuntaria? Uno se protegía de las miradas de los demás porque creía que ellos podían leer los secretos más íntimos de nuestros sentimientos a primera vista.

Actualmente, una persona que trata de no sentir parece condenada al desastre. Hace un siglo, tal vez toda una clase de gentes haya experimentado realmente un desastre psíquico debido a sus intentos por ignorar o suprimir sus impulsos. Pero la razón por la que intentaron hacerlo era lógica. Esta era su forma de enfrentarse con la confusión existente entre la vida privada y la vida pública. Si una vez que una emoción es sentida claramente se la revela involuntariamente a los extraños, entonces la única manera de protegerse es tratando de detener el sentimiento, en particular suprimiendo el sentimiento sexual. La deformación física del cuerpo a través de la vestimenta tiene sentido en los mismos términos: cuando el cuerpo es despojado de cualquier forma natural, dejará de hablar; si uno ha borrado todas las huellas de la naturaleza, ha reducido la vulnerabilidad frente a la mirada de los demás. Tal vez el remilgo victoriano fuese una «pasión irracional en nombre de la negación de la pasión» (Lytton Strachey), tal vez fuese el «complemento de la represión de los demás para reprimirse a uno mismo» (Bakunin); era también un simple intento de protegerse frente a los demás, una protección por lo tanto necesaria, dado el nuevo sentido psicológico de la vida pública.

Es este un grito lejano a Fielding, quien creía que las apariencias, a distancia del yo, debían de este modo acostumbrarnos a alabar o maldecir la apariencia, el acto, y no el actor. Los lectores de Carlyle ya no deseaban ser radicalizados por él o ser forzados a aceptar la teoría de la evolución de Darwin, pero el método de estos grandes escritores tuvo su reflejo popular en

medicina, en criminología y en el consejo religioso sobre el sexo, como así también en la vestimenta.

El escenario dice una verdad que la calle ya no expresa

La irrupción de la personalidad dentro del dominio público alteró radicalmente el puente en los códigos de creencia entre el escenario y la calle. En los últimos años de la década de 1830, el gusto del público comenzó a exigir que las apariencias de los actores en el escenario no estuviesen sujetas a ninguno de los procesos de la etología en la calle. El público exigía que, en la esfera del arte al menos, uno realmente pudiese decir, y sin dificultad alguna, quién era quién. Este deseo por las apariencias verdaderas y verosímiles en el escenario surgió al principio como una exigencia de exactitud en la vestimenta histórica.

En los años de 1830 se produce en el escenario un intento apasionado, aunque a menudo absurdo, de que los personajes llevasen en las obras teatrales aquel vestuario que fuese una recreación correcta y ajustada del período en que las obras eran situadas. El intento como tal no era nuevo. Desde los días de Madame Favart —quien, como ya hemos visto, aparecía en las tablas vestida exactamente como una campesina, y en 1761 como una princesa turca con un vestuario importado de Turquía— el impulso existía tanto en los escenarios de París como de Londres. Pero en los años de 1830, y durante las décadas siguientes, el historicismo adquirió una fuerza que no había tenido previamente. El público exigía fidelidad en el vestuario a fin de crear la «ilusión necesaria» del teatro, una expresión de Moyr Smith que tendremos que examinar prolijamente.[57]

He aquí cómo Charles Kean, el hijo del gran actor del siglo XVIII, puso en escena a Shakespeare a mediados del siglo XIX. En *Macbeth* (1853), *Ricardo III* (1854), *Enrique VIII* (1854) y *El cuento de invierno* (1856) intentó una exacta reconstrucción tanto en el vestuario como en el decorado de las épocas en las que cada obra había sido situada. Cada tarea de reconstrucción demandó meses de investigación, hasta un rector de Oxford fue incluido en el esfuerzo, quien aceptó los generosos honorarios de Kean sólo si su nombre era mantenido en secreto en el «trabajo de máscaras». En el programa de *Ricardo III*, Kean informaba al público, según palabras de James Laver, «que había elegido la obra porque ofrecía la oportunidad de describir una época histórica diferente de aquellas que ya se habían producido. Nombra a sus autoridades históricas... y responde por la absoluta autenticidad en todos sus detalles».[58]

57. LAVER, *Drama*, p. 155; cita de Smith en Southern, *op. cit.*, p. 257.
58. LAVER, *Drama*, p. 209.

Sería un error considerar a este historicismo como un hecho aislado en la historia del vestuario. La misma insistencia en una apariencia verosímil se extendía incluso al vestuario alegórico o mitológico. La colección de indumentaria de Le Compte a mediados del siglo XVIII, mostraba a personajes mitológicos tales como Céfiro o Eros quienes estaban vestidos en función de elementos colgados sobre un cuerpo inerte. Por contraste, en la colección dramática de la Biblioteca de Artes Teatrales en el Lincoln Center de Nueva York, existe una extraordinaria colección de vestimentas del Théatre de la Porte St.-Martin y sus producciones de mediados del siglo XIX. Los fotograbados 131 y 132 muestran cómo iban vestidos los personajes mitológicos en la obra *The Kingdom of the Fishes* (El Reino de los peces), cien años después de Céfiro y Eros.[59]

Cada actor representando a un pez usaba una máscara que reproducía casi exactamente la cabeza de un pez, y la variedad particular de pez más que un «pez» en general. Una mujer aparecía con la cabeza de una lobina de mar, un grupo de hombres aparecía con cabezas de peces voladores, etcétera. Además, los vestidos estaban cubiertos de escamas, de manera que uno realmente sabía que era un pez lo que tenía enfrente y no una figura fantástica que representaba a un pez. El rey de los peces, en el centro de estos fotograbados, llevaba una corona. La corona tenía una cola en la parte superior y su forma corresponde a la cola del auténtico pez en cuya cabeza se basaba la máscara de la propia cabeza del rey.[60]

En esta misma colección se encuentran estampas del vestuario utilizado en *Les Mystères de Paris*, un popular melodrama de los años de 1830 y 1840 basado en Mercier. En *Les Mystères de Paris*, los personajes eran presentados como enigmas de la clase baja de París que los burgueses no comprendían fácilmente; las vestimentas eran esmerados intentos de reproducir aquellas imágenes correspondientes a las clases bajas y trabajadoras. Estamos muy lejos de los hermosos sirvientes y los «pintorescos campesinos» del teatro de mediados del siglo XVIII. La colección de vestimentas históricas de Edith Dabney, que se encuentra también en los archivos del Lincoln Center, muestra los vestidos de las mujeres de clase media reproducidos para el escenario sin ningún intento por alterar o teatralizar la vestimenta, todo lo contrario. Lo que se ve en el escenario es lo que la persona realmente es. Las actitudes teatrales incorporaron la misma lógica: debía moverse el cuerpo exactamente en la forma en que los

59. *Galerie Dramatique*, láminas tomadas del vestuario del Théatre de la Porte St.-Martin en la colección de la New York Public Library, la Rama Principal, láminas 131 y 132.
60. Establecido por medio de comparaciones con ilustraciones de la obra de Alan DAVIDSON *Mediterranean Seafood* (Londres: Penguin, 1972), Catálogo de peces.

cuerpos se movían en la «vida real»; incluso en el melodrama, el movimiento melodramático de parte de un actor era considerado de mal gusto en los años de 1850.[61]

Los críticos como Carlos Fischer consideran a la pasión por la veracidad en el vestuario como habiendo sido enemiga de la libertad y de la imaginación en la puesta en escena de una obra. Por el momento tendremos que marginar el juicio estético. De un lado de las candilejas había hombres y mujeres vestidos de manera tal que uno no podía «conocerlos» al mirarles casualmente, Sin embargo, estas gentes creían que el «conocimiento» íntimo estaba contenido en la vestimenta. Lo que estas gentes trataban de encontrar en el teatro era un mundo donde uno pudiese estar absolutamente seguro de que la gente que se veía era genuina. Los actores realmente representaban lo que actuaban. No había decepción posible, ningún acto deductivo que pudiese estar equivocado. En el teatro, a diferencia de lo que ocurría en la calle, la vida estaba desprotegida; aparecía tal como era.

Ahora, esto era una ocurrencia significativa. Historiadores teatrales como Richard Southern se refieren a la época de mediados del siglo XIX como a la «edad de la ilusión». Pero en el mundo de la ilusión existía la certidumbre. La ciudad cosmopolita era un mundo en el que la apariencia física no disponía de ninguna seguridad. O sea, bajo condiciones de ilusión, conscientemente trabajadas, existía una verdad más accesible acerca de los hombres y las mujeres de la que había en la calle. Cuando Moyr Smith hablaba de la búsqueda de la «ilusión necesaria» que transmitían todos estos saqueos históricos, lo que significaba era que para que una obra fuese verosímil debía establecer una verdad de tiempo y lugar, una verdad que los actores y el público no podían establecer en sus propias vidas.

Aristóteles nos dice que el teatro implica una «suspensión voluntaria de la incredulidad». El vestuario teatral en las capitales de mediados del siglo XIX trascendía este aforismo. En la ciudad, la sociedad debía depender del arte para acabar con la mistificación, para decir una verdad a la que hombres y mujeres no podían llegar de otra manera sino a través de un proceso deductivo, a menudo imperfecto, de indicios miniaturizados. Esto significa que la relación entre el público y esta forma de arte comenzó a ser una relación de dependencia. El teatro estaba haciendo por ellos aquello que en la capital moderna no podían hacer fácilmente por sí mismos. Las divisiones entre misterio, ilusión y decepción por un lado y verdad por el otro fueron trazadas, a mediados del siglo XIX, de una forma peculiar:

61. *Galerie Dramatique*, láminas 37, 38, 41; DABNEY, *op. cit.*, lámina 39; ver ilustraciones de posturas melodramáticas en «Costumes: English Clippings», en Cubierta C, en Library for the Performing Arts, Lincoln Center; cita de Carlos Fischer en la obra de LAVER, *Drama*, p. 155.

la vida auténtica, que no requiere un esfuerzo de decodificación, aparecía sólo bajo la égida del arte escénico.

Por lo tanto, estos nuevos términos de la personalidad alteraron la relación del escenario y la calle dentro del dominio público. Estos términos, igualmente, alteraron la relación entre público y privado. Lo hicieron no sólo volviendo al sentimiento privado involuntariamente manifiesto en público sino afectando a la institución privada básica, la familia.

La personalidad y la familia privada

Al comenzar este libro, he mencionado que su elaboración me reveló algunos problemas en mi trabajo previo. Uno de ellos necesita ser presentado en este punto. Se refiere a un cambio en la institución de mediados del siglo XIX visto como la antítesis de la vida pública y sus descontentos, la familia burguesa estable.

El sociólogo P. I. Sorokin fue el primero en percibir que los cambios producidos en la ciudad durante el siglo XIX estaban vinculados a cambios básicos en la familia. Él creía que el crecimiento urbano causaba el cambio en la forma de la familia, de la familia «extendida» a la familia «nuclear». Una familia extendida tiene más de dos generaciones, o más de una pareja conyugal dentro de la misma generación, en una misma casa. Sorokin pensaba que las complejidades de la cultura cosmopolita hacían difícil que la familia extendida se mantuviese unida, y que la familia nuclear simple sobreviviese, según palabras de Sorokin, como la «precipitación radioactiva» de las familias extendidas destruidas. Un discípulo de Sorokin, Talcott Parsons, tomó esta idea básica y la desarrolló de manera singular. En la obra de Parsons, la familia nuclear se transformó en una forma familiar más «eficaz» que la familia extendida; más que la sobreviviente del naufragio de la familia extendida, la familia nuclear era una respuesta positiva a una nueva sociedad, simbolizada por la gran ciudad, estructurada por la burocracia impersonal, la movilidad social y la gran división del trabajo. La familia nuclear era considerada como más eficaz en este medio porque desvinculaba menos a los miembros de la familia. En lugar, por ejemplo, de pensar qué ocasionaría un cambio de trabajo en un abuelo con quien uno ha trabajado durante años, ahora, siendo uno su propia familia, la esposa y los hijos, sólo debía pensar acerca del trabajo en sí mismo y en sus ventajas y desventajas. De este modo Parsons unió el individualismo, la familia nuclear y la nueva sociedad industrial.[62]

Hace quince años, ésta era la teoría predominante con res-

62. P. I. SOROKIN, *Cultural and Social Mobility* (Glencoe, Ill.: Free Press,

pecto a la familia moderna; fue modificada y desafiada, pero en los círculos sociológicos era el foco de atención. El problema consistía en que los historiados sabían que en los hechos era errónea. Las gentes burguesas en las familias nucleares del siglo XIX nunca pensaron en sí mismos como instrumentos de una mayor eficacia, y tampoco una mano invisible impulsó a las gentes a comportarse más eficazmente en estas familias que en las extendidas. Por cierto, sin el apoyo de los parientes, las gentes a menudo giraban sin dirección y colapsaban rápidamente en los súbitos desastres económicos tan frecuentes en la época.

La noción de Sorokin acerca de una precipitación del desastre parecía más próxima al registro histórico, pero no indicaba mucho sobre la forma en que se estructuraba la vida en la familia. Además, era bastante lo que se conocía para ser capaz de decir que la familia nuclear, como forma, no era nada nuevo o único para el siglo XIX, y tampoco, como forma, era peculiar a la gran ciudad. Lo que parecía estar cambiando en el siglo XIX era la función de la familia urbana nuclear.

Los escritores interesados tanto en historia como en sociología, como es mi caso, se enfrentaban, por lo tanto, con el problema de vincular el proceso de la familia con la forma de la familia. Cuando hace quince años comenzó formalmente el estudio histórico de la familia, nosotros rápidamente, más bien demasiado rápidamente, arribamos a una fórmula que guiaría nuestras investigaciones sobre la familia del siglo XIX: la familia nuclear era la herramienta que las gentes utilizaban para resistir los cambios económicos y demográficos de la sociedad, más que el medio de participar en ellos. La función de la familia era vista como un refugio, un albergue, no era un medio de «adaptación e integración» como decía Parsons. En un estudio que realicé sobre las familias de clase media en Chicago, *Families Against the City*, encontré cierta evidencia para demostrar que la familia nuclear podría haber sido de hecho contraproducente, ya que las gentes en ella eran menos estables en términos ocupacionales y eran menos propensas a tener una movilidad ascendente, que las gentes que vivían en la ciudad en el seno de familias extendidas. Otros investigadores, interesados en la posición de las mujeres, llegaron a percibir las funciones de la familia nuclear del siglo XIX bajo la misma óptica, como un lugar para alejar de la sociedad a las mujeres y a sus hijos, al tiempo que los ocultaba y los refugiaba. Las nociones marxistas acerca de la privatización recibieron un nuevo impulso merced al trabajo teórico de personas como Juliette Mitchell y Margaret Bensman, y un exhaustivo estudio de los trabajos del

---

1959), pp. 270 ss.; Talcott PARSONS y E. F. BALES, *Family* (Glencoe, Ill.: Free Press, 1954), y bibliografía de los escritos de Parsons sobre la familia en el libro de SENNETT, *Families Against the City*, bibliografía.

siglo XIX referidos al cuidado de los niños, los problemas conyugales y la imaginación de la familia, ha demostrado que la ideología de la retirada se había vuelto cada vez más poderosa en el transcurso del siglo. Finalmente, todo este trabajo tiene como antecedente la obra realizada por Aries sobre la familia del *ancien régime*, un trabajo que tendía a sobrestimar a la familia nuclear como una nueva forma, pero la cual demostró convincentemente cómo para el siglo XIX se encontraba preparada para asumir una nueva función.[63]

El problema con esta concepción no radica en que es errónea sino en que es analíticamente incompleta. Se brinda a sí misma una descripción estática del proceso de la familia, del que la siguiente formulación tomada de un estudio sobre la familia burguesa realizado en Viena a fines del siglo XIX constituye un ejemplo instructivo:

> ...la *estabilidad* ocupa una posición preponderante en la lista de las virtudes. La encarnación concreta de estas ideas era el hogar del hombre... el padre era quien garantizaba el orden y la seguridad y, como tal, tenía absoluta autoridad. Y el significado del hogar no era solamente el reflejo del éxito de un hombre. Era también un *refugio* frente al mundo exterior, un lugar donde a los tediosos detalles del mundo cotidiano no se les permitía la entrada. Para alguien que no vivía en esa época es difícil imaginar exactamente lo que significaba nacer y llegar a la madurez en un medio tan *aislado*, con todas las *zozobras de la vida* tan puntillosamente evitadas.[64]

He colocado en cursiva las cuatro expresiones que en esta declaración se suman a la descripción estática de los procesos de la familia burguesa: se valora la estabilidad porque la sociedad es inestable; la familia se transforma en un agente de estabilidad al ser empleada como un medio para retirarse de la sociedad; es, por lo tanto, aislada; este aislamiento tiene éxito al alentar a sus miembros, consciente y voluntariamente, a evitar la irrupción de las zozobras de la vida dentro de las relaciones familiares. Semejante explicación es irreal en dos sentidos: primero, supone que la economía de la familia burguesa era lo bastante manejable como para que las gentes pudiesen excluirla de las relaciones de la familia mediante un acuerdo tácito y común en el sentido de no discutirla. En una época donde la respetabilidad se fundaba en el azar, la economía no estaba marginada, aun cuando el dinero fuese un tema inadecuado para tratar en la cena. Segundo, y más crucial, la familia «aislada, retirada» podría tener sentido en el siglo XVIII, dado sus ideas acerca del carácter natural expresadas sólo en la familia; esta

63. SENNETT, *Families Against the City*; Juliette MITCHELL, *Woman's Estate* (Nueva York: Pantheon, 1971); ARIÉS, *op. cit.*, conclusión.
64. Allan JANIK y Stephen TOULMIN, *Wittgenstein Vienna* (Nueva York: Simon and Schuster, 1973), pp. 42-43.

familia sólo podía ser un sueño en el siglo XIX, dado sus ideas de personalidad inmanente a todas las relaciones sociales. Naturalmente, las familias burguesas deseaban apartarse de los temblores de la sociedad; naturalmente, ellas creían que esos temblores podían ahuyentarse. Sin embargo:

Las relaciones humanas dentro del mundo público estaban conformadas según las mismas reglas que determinaban las relaciones humanas en la familia. Estas reglas transformaban en símbolos los pequeños y mutables detalles de la personalidad; se suponía que estos símbolos expresaban todo acerca del carácter de una persona, pero los «datos» para estos símbolos se salían continuamente de foco o simplemente desaparecían. Se suponía que la familia era un lugar en el que las gentes podían expresar sus personalidades; pero si ellos ampliaban los detalles de la interacción familiar a símbolos psíquicos, estarían experimentando, contra el deseo, contra su voluntad, nuevamente la inestabilidad de las relaciones sociales. En público, no eran sólo los hechos brutales del cataclismo económico los que producían una sensación de cataclismo. Eran también los nuevos términos en función de los cuales se percibían estos hechos, y se trataba a la sociedad como si fuese un vasto «jeroglífico» humano. Si los miembros de la familia trataban a sus relaciones entre ellos como a jeroglíficos, para ser comprendidas desvirtuando un significado a partir de los detalles de las apariencias inestables, entonces el enemigo había entrado a su refugio. La personalidad nuevamente produciría la misma desorientación que las gentes buscaban evitar.

Por lo tanto, en un libro como el de T. G. Hatchard *Hints for the Improvement of Early Education and Nursery Discipline* (cuya decimosexta edición apareció en el año 1853), las reglas para la creación del orden dentro de la familia son reglas para la estabilización de las apariencias que los miembros de la familia presentan entre ellos. Hatchard apuntó todas las reglas infantiles comunes en la época: «los niños pequeños deben ser vistos y no escuchados», «un lugar para todo y todo en su lugar», «la fortaleza se construye levantándose temprano». Son todas advertencias contra la conducta espontánea. Hatchard explicaba que sólo creando en el niño el sentido de que debe hacer una «ordenada presentación» de sí mismo, podrán desarrollarse sus emociones, todas sus emociones desde el amor hasta la obediencia y la sensibilidad hacia los demás. Pero la madre y el padre también se encuentran vinculados por esta regla. Para que el niño les ame, ellos también deben regularizar su conducta frente a él. Sabiendo qué es lo que debe esperar, el niño desarrolla la confianza.[65]

65. T. G. HATCHARD, *Hints for the Improvement of Early Education and Nursery Discipline* (Londres, 1853), *passim.*

En el trabajo de Hatchard se encuentra ausente cualquier sentido de simpatía natural entre los padres y los hijos encontrada en los pediatras del siglo XVIII. En cambio, se desarrollan las emociones; surgen de la formación de la personalidad; para tener una personalidad estable, los procesos de la familia deben volverse fijos dentro de «ordenadas presentaciones» de las gentes entre sí. Los padres deben ser «vigilantes» con respecto a su propia conducta a la par de ser vigilantes de la conducta de los hijos. Precisamente debido a que la personalidad es creada por las apariencias, la relajación es un peligro, ya que no existe ningún orden de la naturaleza al cual recurrir en un estado de ánimo relajado. He aquí la gran diferencia entre la antigua teoría de la simpatía natural y la nueva teoría del desarrollo de la personalidad. El amor creado exige apariencias fijas.

Estos eran los términos sobre los cuales la moderna idea de una personalidad desarrollada, antes que un carácter natural expresado, se introdujo en el dominio privado. Fue por esta razón que el orden dentro de la familia era algo más que una reacción frente al desorden material en el mundo. La lucha por el orden en el proceso de la familia fue generada por las mismas reglas del conocimiento que hicieron que las gentes percibieran los trabajos de la sociedad en términos personales. Esta lucha por el orden en los procesos de la familia, sin embargo, mantiene una afinidad peculiar con la forma de la familia nuclear.

La familia nuclear simplifica el problema del orden por medio de la reducción del número de actores y reduciendo de tal modo la cantidad de roles que debe desempeñar cualquier persona dentro de la familia. Cada adulto necesita desempeñar dos roles, esposo y padre: sin abuelos en la casa, el niño jamás los verá como los hijos de otros. El niño mismo tendrá delante de sí una sola imagen del amor adulto y de la expectativa adulta; no tendrá que escoger aquello que es diferente acerca de la manera en que se supone que uno debe comportarse frente a los padres, de la manera en que uno se comporta frente a los abuelos o a los tíos. En otras palabras, la forma nuclear permite que las ordenadas apariencias humanas se transformen en una cuestión de relaciones humanas simplificadas. Aquello que es menos complejo es más estable; cuanto menos se complique uno, más se puede desarrollar la propia personalidad.

Dichas creencias aparecieron más notablemente en los documentos del siglo XIX que fueron precursores del famoso «Moynihan Report» sobre la familia negra de los años de 1960. En la década de 1860 los trabajadores sociales tanto de Londres como de París, estaban preocupados también por la corrupción de los pobres, y vinculaban esa corrupción a las condiciones familiares en las que los pobres vivían.

En la década de 1860, así como en los años de 1960, un «hogar destrozado» era tomado habitualmente como el delincuente específico, nuevamente con una mujer como la cabeza de familia. Y en la década de 1860, como en los años de 1960, lo que era percibido como un hogar destrozado, era de hecho, un segmento de una familia extendida. La mujer viuda o abandonada no estaba aislada, sino que formaba parte de la trama en la que los niños eran pasados de la madre al tío o a la tía, en la cual los maridos podían irse a trabajar en otra ciudad y luego regresar. El grupo familiar se volvió así de multidimensional como el único medio posible de hacer frente a los cambios producidos en la suerte de la familia pobre. Más que percibir a la familia extendida como una especie de trama defensiva, más que imaginar aquello que de hecho podrían significar los cambios catastróficos en los destinos de la clase media para una familia que fuese ciertamente una unidad nucleada, los trabajadores sociales de clase media hablaban del amor incierto y, por lo tanto, del quebrado espíritu de los hijos en el hogar. Tal vez, de hecho, el espíritu quebrado se encontrase allí; la cuestión radicaba en que con sus interpretaciones estos trabajadores sociales oscurecían el poder disruptivo de la economía mediante imágenes de la familia nuclear simple como el único medio por el cual el niño podía volverse emocionalmente estable.[66]

En la sociedad moderna se ha estado elaborando un modelo de fuerzas sociales que da lugar a la creencia de que el desarrollo de la personalidad se produce sólo a través de la estabilización de las interacciones personales; la vida de la familia nuclear pareció haberse adaptado convenientemente como un medio para que las gentes intentasen llevar la creencia a la práctica. Si todos los detalles de la apariencia y de la conducta «simbolizan» un estado total de la personalidad, sin embargo, la propia personalidad puede volverse despegada, a medida que cambian los detalles de la conducta. El orden en la apariencia exterior se transforma en un requisito para que la personalidad se adapte a través del tiempo. El sentimiento elemental es considerado como un «buen» sentimiento. El sentimiento complicado se vuelve atemorizador; no puede estabilizarse, para saber quién es realmente, uno debe seleccionar las partes, descender hacia las esencias; en el medio desguarnecido de la familia nuclear el niño desarrollará sus rasgos de personalidad despojando a sus propias apariencias de variedad y complejidad, y aprendiendo a amar y confiar sólo en aquellas imágenes simples y fijas de los padres. Él puede «contar con ellos» para ser creíble siendo consistente. El consejo de Hatchard, recogido

66. Daniel Patrick Moynihan, *Report on the American Negro Family* (Washington, D. C.: US Dept. of Labor, 1965), *passim.*

por expertos en delincuencia juvenil como Frederic Demetry y Johann Wichern, por una nueva generación de pediatras en el London Hospital, por lord Ashley en sus discursos en la Cámara de los Comunes acerca de los niños abandonados, consistía en hacer lo posible por crear condiciones sociales que apartasen al niño de las amenazas de una existencia ambigua o conflictiva. Este era el único medio de formarlo, o reformarlo, como una persona fuerte.[67]

En la medida en que las gentes vieron a la complejidad como el enemigo del carácter durable, desarrollaron una actitud hostil hacia la idea, y no menos hacia la conducta, de una vida pública. Si la complejidad es una amenaza para la personalidad, ya no será deseable en la experiencia social. Existe una ironía histórica en esto; el mundo público del *ancien régime*, debido a toda su complejidad impersonal, era más estable. La misma práctica del artificio, la propia observancia de la convención, dieron origen a una claridad, incluso a una rigidez formal, en público.

Tomando como referencia el catálogo de «males» en la medicina familiar del siglo XIX, se puede juzgar el papel de la estabilización en la familia nuclear. Los males eran dolores físicos no catastróficos con sus orígenes en la ansiedad, la prolongada tensión nerviosa o el temor paranoide. La «enfermedad verde» era un nombre común para denominar la constipación crónica en las mujeres; Carl Ludwig, médico en la facultad de la Universidad de Marburgo, pensó que sus causas se encontraban en el temor que tenían las mujeres a emitir accidentalmente flatulencias después de comer, provocando de este modo una tensión constante de las nalgas. La «enfermedad blanca» se producía en aquellas mujeres que temían permanecer fuera de la casa, incluso en sus jardines, por temor a ser espiadas u observadas por algún extraño; en consecuencia, desarrollaban tan poco ejercicio que el rostro se volvía completamente pálido. En el libro de Breuer sobre la histeria (anterior a Freud) síntomas tales como la risa compulsiva son presentados como reacciones frente a depresiones en el hogar que impiden que la persona sea consecuentemente agradable; la reacción era «un mal tan común entre las mujeres respetables» que casi se la tomaba como una conducta normal. Seguramente, los análisis médicos de estos males eran fisiológicos, pero el diagnóstico da parte de que todos ellos partían de una escena común: un temor a expresarse a uno mismo involuntaria e irregularmente desde las necesidades corporales a los sentimientos dentro del círculo familiar. El catálogo de «males» hallado en los textos de medicina del siglo XIX es un testamento para los esfuerzos por tratar

67. Joseph Hawes, *Children in Urban Society* (Nueva York: Oxford University Press, 1971), *passim.*

de promover el orden en la conducta y en la expresión en el hogar. O sea, dicho de otra manera: cuando una sociedad propone a sus miembros que la regularidad y la pureza del sentimiento son el precio por tener un yo, la histeria se transforma en el lógico, tal vez único, medio de la rebelión. Cuando uno lee pasajes como el siguiente, extractado de la obra de Trollope *The Way We Live Now*, no puede reprimir una sensación de horror:

> (Paul Montague) había sido honesto con ella desde la primera hora en que se conocieron. ¿Qué verdad más pura podía desear cualquier mujer? Sin duda ella le había entregado un corazón virgen. Ningún otro hombre había besado jamás sus labios, o había logrado cogerla de la mano, o había mirado en sus ojos con perdida admiración... al aceptarle, todo lo que deseaba era que fuese honesto con ella en ese momento y para siempre.

Virginidad, pureza, permanencia del sentimiento, ausencia de toda experiencia o conocimiento de otros hombres, de estos males se derivarían los males histéricos que llegarían más adelante.[68]

Si la histeria era el signo de los esfuerzos de la personalidad en el núcleo de la familia, no es un accidente que Freud y otros trataran de neutralizarla por medio de una terapia consistente en la conciencia de sí mismo con respecto a la conducta. La mayoría de las terapias parlantes anteriores a Freud se orientaban simplemente a hacer que los síntomas desapareciesen, permitiendo que el paciente retornara a una vida «regular» mediante la representación de las histerias en gran detalle al médico, de este modo, supuestamente (y raramente) se las purgaba en el paciente. La idea radicaba en que una vez que usted hablaba de sus sentimientos, éstos estaban concluidos y acabados; regresaban hacia su pasado. La conciencia acerca de los síntomas era considerada como un invento regulador; una inmersión en las profundidades psíquicas no era el propósito de la medicina prefreudiana. El propósito era el «dominio». La tensión emergente en la familia a través del temor a la expresión involuntaria del sentimiento, el control impuesto sobre la conducta superficial a través de la conciencia de sí. La diferencia entre Freud y sus predecesores radica en la buena voluntad de Freud para que sus pacientes encuentren sus impulsos más profundos y desordenados a través de la conversación sobre los síntomas histéricos.

Nos encontramos ahora en condiciones de establecer cómo afectó el concepto moderno de personalidad los equilibrios entre la vida pública y privada. En la sociedad del *ancien régime*

68. Anthony TROLLOPE, *The Way We Live Now* (Londres: Oxford University Press, 1957; publicado por primera vez por entregas 1874-1875), p. 391.

se trazó cierto límite entre la familia y la vida pública; durante el siglo pasado el deseo de subrayarlo se hizo más perentorio, pero el medio para trazar el límite se volvió más confuso. La familia de la Ilustración derivó su orden a partir de un sentido de naturaleza; la familia del siglo pasado derivó su orden de la voluntad humana. La humildad en el deseo fue la impresión de la naturaleza sobre el carácter; la pureza del deseo fue la huella de la voluntad sobre la personalidad. Las gentes estaban decididas a fijar en un cuadro el principio de la personalidad creando inestabilidad dentro del dominio de la familia.

Rebeliones contra el pasado

A fines del siglo pasado, las gentes se mostraban resueltas a modificar algunas de las ansiedades y monotonías de esta cultura psicológica. En la vestimenta, se supone que el proceso de desvictorianización comenzó en la década de 1890, reunió fuerzas en los años previos a la Gran Guerra cuando Paul Poiret liberó a las mujeres de sus corsés, se transformó en una revuelta de gran envergadura en los años de 1920, las fuerzas de liberación perdían la batalla por los treinta años siguientes aproximadamente, pero surgieron triunfantes en la última década, una época de blusas transparentes, pantalones apretados a la cadera, etcétera. Semejante retrato histórico es alentador pero engañoso. Porque mientras se ha producido una rebelión uniforme contra la vestimenta represiva de los victorianos, como parte de una rebelión contra su represión sexual, no ha habido ninguna rebelión contra la causa de estas restricciones, el acceso de la personalidad individual al dominio público. La vestimenta aún es considerada como un signo del carácter, y la lectura de la personalidad de un extraño a partir de las ropas que él o ella usan todavía depende de una estética de los detalles. La ruptura entre el mundo del vestuario de la calle y del escenario ha continuado extendiéndose, aunque no en función de las imágenes corporales específicas que vemos en el escenario sino en términos del modo en que decidimos lo que esas imágenes corporales significan.

En términos más generales, una rebelión contra la represión que no sea una rebelión contra la personalidad en público, no es una rebelión. Se produce una «revolución cultural», surge una «contracultura» y, sin embargo, todos los vicios del antiguo orden reaparecen, espontáneos e inesperados, en el nuevo. La persistencia ha sido tan común en las modernas rebeliones burguesas contra la vida burguesa, que el observador se siente tentado de concluir que una rebelión cultural semejante carece de sentido. Dicha observación no es muy correcta. Las rebeliones en las costumbres, en los modales concebidos de una manera

general, fracasan porque en función de la cultura no son suficientemente radicales. El objeto de la rebelión cultural es aún la creación de un modo de personalidad verosímil, y como tal, la rebelión se encuentra aún encadenada a la misma cultura burguesa que intenta echar abajo.

Un buen ejemplo de esta autoderrota cuando la personalidad conforma el objetivo lo obtenemos al contrastar dos rebeliones en la moda, separadas en el tiempo por el siglo XIX. La primera fue una rebelión contra el lenguaje del cuerpo en el *ancien régime*; esta rebelión se produjo en París en 1795 y su propósito era el de liberar el carácter natural, permitir que «*la nature spontanée*» se expresase a sí misma en público. La segunda rebelión tuvo lugar a mediados de la década de 1890; fue una rebelión contra la represión y el remilgo victorianos, pero su propósito era permitirles a las gentes que expresaran sus propias personalidades en público. Haciendo esta comparación, podemos obtener cierto sentido acerca de la dificultad en nuestra época de unir la personalidad y la espontaneidad, de hacer un credo de la liberación del yo.

¿Qué significa la expresión «vestuario revolucionario»? En París, durante la Gran Revolución, significaba dos ideas contradictorias referidas a la vestimenta, una dominando los años 1791-1794, y la otra dominando los años de Thermidor que comienzan en 1795.

La primera de estas ideas es familiar en nuestros tiempos. La indumentaria en la China moderna está basada en el mismo principio que la vestimenta en el París de Robespierre, a pesar de que las ropas actuales sean diferentes. La indumentaria se vuelve uniforme, simbolizando el hecho de que la sociedad lucha por la igualdad. La blusa monótona, el pantalón de corte simple, la ausencia de joyas, adornos u otros atavíos, todo ello significaba en París la ausencia de barreras. El París de Robespierre era un ataque directo a la clasificación de la posición social que había tenido lugar en París durante el *ancien régime*; se quitaron simplemente las etiquetas. El cuerpo fue desexualizado, o sea, no había que llevar «encajes» para hacerlo atractivo o admirable. Haciendo de su cuerpo algo neutro, los ciudadanos eran libres para tratar entre ellos sin que se interpusieran las diferencias externas.

Poco tiempo después de la caída de Robespierre, esta noción acerca del vestuario revolucionario dio paso a algo mucho más complicado. Más que una eliminación del cuerpo y de sus rasgos, las gentes comenzaron a vestirse de forma de exponer sus cuerpos entre ellas en la calle. La libertad ya no se expresaba concretamente mediante uniformes: ahora se producía una idea de libertad en el vestido que daría al cuerpo un movimiento libre. Lo que las gentes deseaban ver en las calles eran los movimientos naturales y espontáneos de los demás. La apariencia

negligée del hogar de mediados del siglo XVIII se hacía pública.

En el *ancien régime* el cuerpo de la mujer era un maniquí que debía ser vestido. Durante el primer año de Thermidor, se desvistió al extremo de aparecer semidesnudo y se volvió incitante. La *merveilleuse*, la mujer elegante, vestida de esta manera, llevaba una vestimenta de fina muselina que revelaba totalmente la forma de sus pechos y no cubría ni sus brazos ni sus piernas más abajo de las rodillas. Mujeres audaces como madame Hamelin quien realizaba paseos por los jardines públicos completamente desnuda, cubierta sólo con un fino chal de gasa. O madame Tallien, la principal figura de la moda en el París de Thermidor, quien aparecía en la ópera usando solamente una piel de tigre. Louise Stuart escribía desde París que estos «vestidos transparentes... convencen a uno de que debajo no hay ninguna camisa».[69]

Mesdames Hamelin y Tallien eran los extremos, seguramente. Para aquellas mujeres de posición inferior en la escala social, mujeres que habían estado vistiéndose con uniformes hasta el año anterior, estas *merveilleuses* establecieron una moda que fue inmediatamente imitada. En formas menos extremas, se añadió una camisa debajo de la muselina. La muselina mostraba no sólo la forma de los pechos sino, lo que era más importante, el movimiento de los demás miembros cuando el cuerpo cambiaba de posición.[70]

Para evidenciar este movimiento, era común que tanto hombres como mujeres mojasen sus vestimentas de muselina para llevarlas lo más ajustadas al cuerpo que fuese posible. Goteando humedad salían entonces a las calles, tanto en invierno como en verano. La consecuencia fue una tremenda epidemia de tuberculosis entre la población parisina. Los médicos apelaban a la sequedad en el nombre de la sensatez y la Naturaleza; probablemente el último llamado. Pocas personas les escucharon.[71]

Las frivolidades de la peluca en los años de 1750, los peinados con vegetales y barcos en miniatura: los parisinos de aquella época los encontraban divertidos. No había, sin embargo, ninguna intención de burlarse de sí mismo, ninguna ironía voluntaria ni siquiera en la vestimenta más atroz. La idea del juego, nacida en París durante la época de Thermidor, es una en la cual el mofarse de uno mismo se volvió dominante. Está gráficamente explicitada por la contraparte masculina de la *merveilleuse*, el *incroyable*.

El *incroyable* era un hombre vestido en forma de cono con su extremo en el suelo. Pantalones muy estrechos, a menudo

69. BURRIS-MEYER, *op. cit.*, p. 91; cita en SQUIRE, *op. cit.*, p. 135.
70. Esta interpretación difiere un poco de la de SQUIRE, p. 135.
71. Una conducta absolutamente inusual como ésta fue uno de los inviernos más fríos ocurridos en Francia en la década de 1790.

confeccionados con la misma muselina de los vestidos femeninos, conducían a chaquetas cortas y terminaban en cuellos altos y exagerados, corbatas de colores brillantes y el cabello desarreglado o cortado al ras en el estilo de los esclavos romanos.[72]

Este conjunto significaba una parodia de la moda. Los *incroyables* parodiaban a los *macaronis*, los elegantes de la década de 1750, usando impertinentes y caminando con afectación. Los *incroyables* esperaban que se rieran de ellos en la calle; les encantaba la envidia que despertaban; sus cuerpos eran tratados por ellos y por aquellos que les miraban como si fuesen una broma. Ocasionalmente, también la amarga parodia marcaba la indumentaria de las mujeres; el *style du pendu*, o *a la victime*, era un corte de cabello a la moda de aquellos que serían guillotinados. Un entretenimiento popular era el *bal des pendus*, donde hombres y mujeres iban vestidos para la guillotina o llevaban círculos rojos pintados alrededor del cuello.[73]

Hay momentos en la historia de todas las ciudades en que son suspendidas las reglas inhibitorias. A veces, las inhibiciones son dejadas de lado por un día o algo así, como durante la celebración del Martes de Carnaval en algunos países, o en los días festivos. A veces, la ciudad puede ser durante algunos años un lugar donde aquellas inhibiciones establecidas por una sociedad rural dominante son abandonadas cuando las gentes emigran hacia un centro urbano que todavía carece de códigos restrictivos propios. Jean Duvignaud llama momentos de libertad urbana negativa a estos momentos cuando las inhibiciones son suspendidas momentáneamente o en que las reglas existen, pero pueden ser efectivamente ignoradas.[74]

Durante la época de Thermidor, la vida social en París podía ser calificada como uno de esos momentos, y muestra cuál es el problema de semejante libertad. Si uno se libera de la inhibición, ¿para qué es libre? Los termidorianos no tenían noción de que estaban tomando una vacación, de que las reglas habían sido abandonadas sólo por un momento para que las gentes pudiesen tomarse un respiro. No menos que en la época de Robespierre, el hombre de 1795, creía estar presenciando el nacimiento de una nueva sociedad. El sentido de la naturaleza se refería al plano físico, llevarlo al público significó que las gentes podían ser espontáneas en sus relaciones sociales. Una dependienta le preguntaba a Tayllerand: ¿Usted cree que nos sentíamos más liberadas cuando no teníamos rostros, ni pechos, ni muslos?

Con esta entrada de la naturaleza física dentro de la esfera pública se produjo un estallido de entusiasmo por la actividad

72. Boucher, *op. cit.*, p. 343; Wilcox, *The Mode in Hats and Headdress*, pp. 188-189.
73. *Ibid.*, p. 189.
74. Jean Duvignaud, *Sociologie du Théâtre* (París: Presses Universitaires de France, 1965), p. 238.

física en público. Se ha estimado que en 1796 se abrieron en París cerca de seiscientos salones de baile; las gentes acudían a ellos a cualquier hora del día o de la noche, sudorosos y fétidos como solían estar. Estar constantemente en las calles, libres, era un deseo que raramente los parisinos dejaban de satisfacer. Creció la importancia absoluta de la calle; muchos cafés que permanecían abiertos toda la noche comenzaron su actividad en la ciudad en ese año, con sus ventanas abiertas a la calle; en invierno las ventanas no tenían cortinas. Los antiguos adornos habían consistido en pesados cortinados cuyo objeto era el de proteger a los clientes de las miradas curiosas que provenían de la calle.[75]

En los años de 1750, los distintivos del rango en las calles de París no eran tomados como indicadores del carácter. Ahora el cuerpo se había transformado en un distintivo. Para ser visto, tal como uno lo era, en la calle, para estar visible y desprotegido: desde la fina muselina que cubre el cuerpo hasta la ausencia de cortinas en las ventanas de los cafés, todo está gobernado por un impulso similar. Las calles del París de Thermidor habrían de ser lugares sin máscaras.

Algunos de los elementos de la vestimenta termidoriana, la camisa de muselina, la levita suelta y los pantalones, continuaron usándose a lo largo de las primeras dos décadas del siglo XIX. Durante estas décadas, sin embargo, paulatinamente se colocan sobre el cuerpo cada vez más tela, adornos, y capas de ropa. En 1795, el parisino en la calle buscando emular la simplicidad y la rectitud de la antigua Grecia, comenzó a darle a la vestimenta nombres en latín. Esta práctica también desapareció gradualmente, como lo hizo el uso de la indumentaria en función de la ironía.[76]

La perdurable importancia de la indumentaria termidoriana no radica en cuánto tiempo permaneció como influencia el vestuario específico. Se trata de que aquí había verdaderamente una revolución en la cultura, una revolución en su esencia. La experiencia revolucionaria estaba a disposición de cualquiera que lo descara, porque los fundamentos en los que se basaba la revolución eran fundamentos impersonales. Mostrar el cuerpo en público no depende, como idea, de un sentido previo con respecto a si uno es un revolucionario o no; al desarrollar esta acción específica, uno participa. Cuando una revolución es concebida en términos impersonales como éste, se transforma en una cuestión realista, porque la actividad práctica puede hacer que se produzca.

Cuando una revolución se concibe en términos personales, se vuelve más impracticable. Uno debe ser «un revolucionario» a

75. Burris-Meyer, *op. cit.*, p. 90.
76. Boucher, *op. cit.*, pp. 343-344.

fin de participar en la revolución. En tanto que la mayoría de las revoluciones son asuntos confusos, y los grupos revolucionarios tienen identidades confusas, esta fundamental intrusión de la personalidad es probable que haga de la revolución no tanto una cuestión de actividad concreta como una de gestos simbólicos y de un cambio experimentado sólo en la fantasía. La misma dificultad puede esperar menos deseos extremos de cambiar lo que ha existido. Esto es lo que ocurrió un siglo después de Thermidor. Una vez que la personalidad llegó a gobernar los términos de la cultura, la rebelión personal se transformó en los años de 1890 en una cuestión de desviación de las normas sociales. La mayoría de las gentes que se rebelaron contra el remilgo victoriano en la vestimenta fue confundida por sus propios actos y creyó que los «verdaderos» rebeldes eran gentes fundamentalmente diferentes de ellas.

En los años que precedieron a la década de 1890, la constricción del cuerpo femenino alcanzó un nuevo valor. Las caderillas se volvieron comunes en los años de 1870 y 1880; requerían una jaula y numerosos sostenes para mantenerse. El corsé también se volvió elaborado y constrictor, de manera que el cuerpo de la mujer estaba literalmente aprisionado. Las papalinas que deformaban la cabeza y los zapatos de mal gusto completaban el cuadro. La apariencia masculina, aunque no estaba constreñida, se volvió igualmente carente de atractivos. Los pantalones sin formas con grandes dibujos, los gabanes desaliñados, y los cuellos cerrados otorgaban a los hombres un aspecto ruin.[77]

En los años de 1890, tanto en Londres como en París se intentó rescatar al cuerpo de estas deformaciones físicas. En 1891, súbitamente las caderillas dejaron de estar a la moda y fueron reemplazadas por faldas estrechas ajustadas en la cadera. A mediados de la década de 1890, comenzó a reinar nuevamente el color en la vestimenta de hombres y mujeres. En los hombres la rebelión contra la monotonía consistió en una nueva exuberancia en los detalles de la ropa, en los bastones y en el color de las polainas y las corbatas. Cuando londinenses y parisinos usaban estas ropas en las ciudades de provincia y del campo, despertaban el comentario y la indignación.[78]

La rebelión contra los victorianos nunca podía compararse en su cabal intensidad con la rebelión de los termidorianos contra la Revolución y el *ancien régime*; tal como señala agriamente Barton:

> Un siglo después de que las liberadas ciudadanas de París arrojasen su corsé y sus zapatos de tacón alto, sus descendientes (y todo el mundo occidental femenino después de ellas) constriñeron su cintura según los ortodoxos 45 centímetros y apretaron sus pies dentro de zapatos de charol con las puntas recortadas y con tacones más altos que los de María Antonieta.[79]

77. BARTON, *op. cit.*, p. 461; *Eternal Masquerade* (Nueva York Public Library Collection, n.d.), p. 230; BARTON, *op. cit.*, pp. 343-344.
78. Nevil Truman PITMAN, *Historic Costuming* (Londres: A. I. Pitman & Sons, 1967), p. 109; BROBY-JOHANSEN, *op. cit.*, p. 195.

Para los hombres, lo que aún importaba era el detalle —el monóculo, el bastón, etcétera—, y el hombre aún se encontraba fajado por las ropas. El refinamiento de los detalles en la vestimenta masculina, como el cuello almidonado, hizo a la vestimenta más restrictiva de lo que había sido veinte años antes. Las mujeres habían liberado sus muslos pero no el resto de sus cuerpos: el corsé permanecía tan ajustado como siempre.

Sin embargo, la verdadera medida de la distancia entre la época de Thermidor y los años de 1890, no radicaba en cuánto podían llegar a desvestirse las mujeres de este último período, sino más bien en lo que las gentes de los años de 1890 creían expresar con estas innovaciones, no obstante limitadas.

Merece la pena observar en algún detalle la moda transitoria de los primeros años de la década de 1890: la horadación de los pezones femeninos a fin de insertar alfileres de oro o enjoyadas. He aquí una carta escrita a una revista femenina de la época en la cual la autora trata de explicar por qué se sometió a esta penosa operación:

> Durante mucho tiempo no podía comprender por qué debía someterme a tan dolorosa operación sin una razón suficiente. Sin embargo, pronto llegué a la conclusión de que muchas mujeres están preparadas para soportar un dolor pasajero en nombre del amor. Vi que los pechos de aquellas mujeres que usaban anillos eran incomparablemente redondos y más completamente desarrollados con respecto a los de aquellas mujeres que no los usaban... de modo que me hice agujerear los pezones y cuando las heridas estuvieron cicatrizadas me coloqué los anillos... sólo puedo decir que no son de ninguna manera incómodos o dolorosos. Por el contrario, el roce y el deslizamiento leves de los anillos me producen una sensación muy placentera.[80]

Por la misma razón que perforaban sus pezones, las mujeres también comenzaron a usar enaguas de seda que, aparentemente, crujían de manera seductora. Comenzaron a rizarse el cabello con el objeto de parecer «seductoras»; incluso comenzaron a usar maquillaje. ¿Qué idea de la sexualidad esperaban trasmitir? La laceración de los pechos, el uso de algunas clases de maquillaje y de ropa interior crujiente, significaron que el llamado sensual llegaba a través de preparativos que estaban ocultos por la vestimenta o que, en el caso de los cosméticos, ocultaban el rostro. Nadie puede ver los anillos a menos que vea a la mujer desnuda, se puede escuchar el crujido de las enaguas pero

79. Cita de BARTON, *op. cit.*, p. 498.
80. Cita anónima en ANGELOGLOU, *op. cit.*, p. 103.

éstas no se pueden ver. En lugar de la vestimenta protectora de los años de 1840, la idea de las atractivas ropas de los años de 1890 residía en agregar una capa sobre el cuerpo, pero oculta a la visión exterior. Un símbolo de libertad emocional como el anillo del pezón aún es *invisible*. Sin embargo ¿qué imagen de un cuerpo femenino podía tener un hombre cuando escuchaba el crujido de cinco capas de enaguas? Podría parecer lógico que una rebelión contra la rigidez en la indumentaria en los años de 1890 hubiese significado una vestimenta más simple, pero la ropa se volvió más compleja y simbólica. No liberó a las mujeres de los constreñimientos; antes bien, vestir el cuerpo significaba ahora agregar una capa nueva, sexual.[81]

La razón de esta dificultad en la liberación de la vestimenta femenina radicaba en que la sexualidad, creada por una capa de tela, continuaba la misma noción del vestuario que tomó forma en mitad del siglo, que la indumentaria es una expresión de la personalidad individual.

En la década de 1890, los pezones agujereados, las enaguas y los cosméticos eran códigos del carácter que el observador necesitaba saber cómo leer. Un ejemplo: la cantidad de enaguas crujientes debajo del vestido indicaba, supuestamente, la importancia que una mujer le adjudicaba a una determinada situación social en la que ella aparecía. Si ella hacía crujir positivamente sus enaguas, significaba que deseaba estar en su mejor forma. Pero también podía de esta manera adornarse con exceso, apareciendo como demasiado seductora en una situación dada, mostrando a su vez que ella había juzgado mal la clase de sus acompañantes. Cómo matizar semejante minucia, cómo equilibrar el propio cuerpo: era una actividad tan problemática en los años de 1890 como lo había sido en los de 1840.

Los intentos de ser sexual por medio de artificios ocultos como los anillos de los pezones, las enaguas o el perfume aplicado debajo de las prendas exteriores indicaban un carácter muy particular y prohibido. El ser sexualmente libre significaba ser una mujer mundana, una prostituta de clase alta. El uso de cosméticos ha sido asociado, a lo largo del siglo XIX, con las cortesanas. En la década de 1890, *horizontales* famosas como Emilie d'Alençon o La Bella Otero eran expertas en el uso de cremas y perfumes. En 1908, Helena Rubinstein expresó,

> El maquillaje se usaba exclusivamente con propósitos escénicos y las actrices eran las únicas mujeres que conocían todo con respecto a ese arte, o quienes se atrevían a ser vistas en público usando solamente una fina película de polvo de arroz.

81. *Eternal Masquerade*, p. 209; WILCOX, *The Mode in Hats and Headdress*, p. 266.

Esto es una exageración. En la década de 1890 el maquillaje se producía masivamente y se lo publicitaba discretamente en las revistas femeninas. Lo que es correcto es que utilizando dichos artificios para hacer el cuerpo atractivo era como si la mujer estuviese cometiendo algún tipo de crimen. He aquí el recuerdo de Gwen Raverat acerca de los cosméticos en los años de 1890:

> Sin embargo, obviamente, las mujeres menos favorecidas sí usaban polvo con discreción, pero nunca las muchachas jóvenes. Y nunca, nunca *rouge* o lápiz de labios. Eso era definitivamente para actrices o «cierta clase de mujeres», o para la especie más perversa de dama «elegante».

Esta sensación de estar cometiendo un crimen, al agregar una capa sexual sobre el cuerpo, es la que hacía que las mujeres de clase media tratasen de volverla invisible. El cuerpo hablaba, pero en secreto. Los cosméticos eran el único desafío audaz a las costumbres victorianas.[82]

En este período, el vestuario se transformó en un símbolo diferente para aquellas mujeres comprometidas ideológicamente con la emancipación. Estas mujeres querían ser libres de la idea de que sus cuerpos existían con el sólo propósito de atraer a los hombres; querían que sus vestidos fuesen independientes de las imágenes sexuales. No obstante, la indumentaria que eligieron para expresar esta libertad fue la que utilizaban los hombres; los gestos del cuerpo también se volvieron hombrunos. A los ojos de aquellos a quienes encontraban en sus manifestaciones, toda esta exhibición de liberación era una exhibición, supuestamente, de inclinación lesbiana. La apariencia física de las mujeres que se emancipaban de los roles sexuales y la apariencia física de aquellas mujeres que trataban de volverse más sexuales conducía al mismo fin: aparecían a los ojos de los demás como comprometidas en una actividad ilícita.[83]

Resumiendo, la rebelión en estos términos se transforma en la sociedad en un acto de desviación. La desviación es *per se* un acto de anormalidad. Sentirse libre para expresarse, desviación, anormalidad: estos tres términos se vuelven absolutamente vinculados una vez que el medio público se transforma en un campo para la revelación de la personalidad. En la época de Thermidor, el cuerpo natural era una exposición del aspecto que las gentes debían lucir en la calle; el impacto que esta semidesnudez podía producir, no era expresado en función de lo

82. Helena Rubinstein citada en ANGELOGLOU, *op. cit.*, p. 107; Gwen RAVERAT, *Period Piece* (Londres: Faber and Faber, 1952), p. 105. Esta memoria constituye una maravillosa descripción de la época.
83. BROBY-JOHANSEN, *op. cit.*, p. 200.

incroyable o lo *merveilleuse* cometiendo un crimen. Mientras que en los años de 1890 era una transgresión que una mujer, o un hombre como Oscar Wilde, fuese libre. En una cultura de personalidades, la libertad se transforma en una cuestión de no comportarse ni aparecer de la manera en que lo hacen los demás; la libertad se vuelve una expresión idiosincrática antes que una imagen de cómo puede vivir la humanidad como tal.

La conciencia de sí mismo debe desempeñar un rol superlativo en cualquier rebelión de esta naturaleza, y directamente a expensas de la espontaneidad. Las memorias de los termidorianos cuentan lo que era la vida en las calles. Las memorias de los rebeldes de la década de 1890, cuentan cómo les hacían sentir sus vestimentas. Cuando el hombre de la época termidoriana había tomado conciencia acerca de su apariencia, lo había hecho con propósitos de burla, un propósito social, una cuestión de reírse de sí mismo junto a los demás. El conocimiento de la personalidad es un poco más inhibitorio; los experimentos con la indumentaria se volvieron peligrosos o tema de ensayos en el juego de la fantasía, porque cada experimento constituye un planteo sobre el experimenatdor.

Las desviaciones tienen un curioso efecto de refuerzo sobre la cultura dominante. Cuando las gentes comentaban los gustos de Oscar Wilde para con las corbatas y las fajas, en los años anteriores a su juicio por homosexualidad, ellas estaban acostumbradas a reconocer su individualidad y, al mismo tiempo, especificar que tales gustos eran una clara definición de cómo el caballero común no debía vestir. Kai Erikson ha argumentado que cuando una sociedad puede identificar a ciertas personas como desviadas, ha adquirido también los elementos para definir a quien o a aquello que no es desviado; el desviado confirma las normas de los demás volviendo claro a través de una moda llamativa lo que debe ser rechazado. La ironía de la rebelión contra la vestimenta homogénea, monocromática, que comenzó en los años de 1890, es que cada estadio de la rebelión «interesa» a aquellos que no se rebelan, y también les proporciona una imagen concreta de la apariencia que no deben tener si no quieren ser proscriptos.

El signo más claro de las inhibiciones sobre la rebelión personal en una cultura de personalidad se produce en las relaciones entre los códigos de creencia en el escenario y entre el público. El artista se ve forzado cada vez más dentro de un rol compensatorio a los ojos de su público, como una persona que realmente puede expresarse y ser libre. La expresión espontánea es idealizada en la vida cotidiana pero realizada en el dominio del arte. El vestuario teatral de la década de 1890 parecía verdaderamente revolucionario en la época porque creaba precisamente una expresión para el cuerpo que iba más allá de los términos de la desviación y la conformidad. El público encontró

una libertad irrestricta en el vestuario escénico que no podía encontrar en sus propias ropas de calle.

En 1887 Antoine, el gran propulsor del realismo escénico, lanzó su Théâtre-Libre en París. Buscaba la más precisa reconstrucción de la «vida real» sobre el escenario: si un personaje, por ejemplo, debía estar cocinando en un hornillo, los huevos y el tocino se freían efectivamente sobre el escenario. El suyo fue el último suspiro de esa búsqueda de verosimilitud que comenzara cuarenta años antes. El teatro de Antoine fue rápidamente atacado por los pintores llamados simbolistas, un grupo que se aproximaba, aunque no coincidía totalmente, con las ideas de aquellos poetas asociados a Stéphane Mallarmé. Conducidos por Paul Forte, estos simbolistas fundaron el Théâtre d'Art.[84]

El Théâtre d'Art (que pronto cambió su nombre por el de Théâtre de l'Oeuvre) buscó hacer todos los elementos de la obra tan libres y armónicos entre ellos como fuese posible. Abandonaron el «mundo real» y sus visiones y vestigios como modelos de referencia; vieron en cambio que la forma de un drama tenía una estructura, símbolo o símbolos, que definían el modo de relación entre el decorado y el vestuario, el vestuario y las luces, etcétera. Las apariencias físicas debían expresar esa forma tan sensual e inmediatamente como fuese posible.

Por medio del Théâtre d'Art los parisinos comenzaron a apreciar apariencias corporales en las que la expresión se volvía fluida, separada del realismo de los huevos con jamón. Vieron cómo el cuerpo se volvía plástico, y en este sentido libre del mundo, pero más que solamente una declaración de rechazo del mundo. En el teatro, el cuerpo podía adoptar tantas formas de expresión como sugiriese el mundo simbólico de la obra.

El Théâtre d'Art era vanguardista, pero esta nueva concepción de la imaginación corporal también se difundió hacia el teatro popular. La Harvard Theatre Collection tiene fotografías de Sarah Bernhardt en muchos de los roles que desempeñara en los años de 1890. En el papel de un muchacho trovador en la obra de Coppée *Le Passant*, ella usa un traje de malla que deja totalmente al descubierto sus piernas y muslos, una fantástica capa y un vestido suelto. No es un modelo histórico exacto de un trovador, como podría haber hecho de ella un diseñador de los años de 1840, ni tampoco una fantastificación del vestuario común de la calle, como hubiese sido en los años de 1750. Es más bien un compuesto de elementos fantásticos y reales combinados con tanta imaginación y libertad que su indumentaria no tiene ningún significado en función de referentes o causas externas. Como *Fedra*, aparece con túnicas clásicas, sueltas. No se trata, nuevamente, ni de aquellas túnicas que un arqueó-

84. LAVER, *Concise History of Fashion*, p. 216.

logo podría describir ni de una extensión de una costumbre generalmente de moda. Un cinturón con incrustaciones de oro sujeta estas túnicas a la cintura. Cada vez que la Bernhardt se mueve, las túnicas asumen una nueva forma. El cuerpo construye una expresión, un símbolo de la heroína clásica: la vestimenta es una extensión del cuerpo de la actriz durante la actuación.[85]

Si los años de 1840 fueron un período donde las gentes acudían al teatro para resolver la problemática planteada por la calle, hacia fines del siglo las gentes acudían al teatro para hallar imágenes de espontaneidad, una libertad expresiva no sujeta al simple repudio de la calle. En ambos casos, el arte dramático formal realizaba para el público lo que éste no podía consumar en el arte dramático cotidiano. En los años de 1840 esta consumación significaba que el público se había transformado en un espectador de la verdad, ellos la observaban pero no la actuaban. Para 1900 esta pasividad se había hecho más fuerte. El espectador en el teatro ve una libertad de expresión, pero al igual que el espectador en el teatro de cincuenta años antes, no ve nada clarificado con respecto a sus propias percepciones. En cambio, se le presenta una forma alternativa de la percepción.

Este vacío es más llamativo en un fenómeno que se asienta más allá de 1900 y durante 9 años: la aparición de los ballets rusos en París. Es difícil evocar retrospectivamente la electricidad que generó la aparición de estos grupos. Eran extraordinarios bailarines; sus movimientos no tenían nada de convencional, nada «balletico», pero el cuerpo parecía estar totalmente al servicio de la emoción primaria. Era esta expresividad animal de los cuerpos, y no la «atmósfera» exótica u oriental de los ballets rusos, la que se apoderaba de la imaginación del público.

El vestuario de Léon Bakst realizado para los ballets rusos era a la vez un resumen de todo aquello que el Théâtre d'Art esperaba crear y aun así más insistente y elemental. Visto en una galería o exhibido por sí mismo, parece pesado e incómodo. Al verlos adaptados al cuerpo humano, tanto en las fotografías como en los finos dibujos de Bakst, los vestidos y el cuerpo se vuelven uno; lo que el cuerpo realiza y la forma en que las ropas lo visten se encuentran perfectamente unidos, de modo que cada movimiento del bailarín tiene tanto un significado kinestésico como de «foto fija».[86]

85. Se encuentran miserablemente reproducidas en el libro de Cornelia Otis Skinner sobre la actriz, *Madame Sarah* (Cambridge, Mass.: Riverside Press, 1967); las láminas originales están en la Harvard Theatre Collection, Harvard College Library.

86. Una reciente subasta, en la primavera de 1972, de las vestimentas de Bakst se llevó a cabo en Londres, donde las ropas fueron bellamente exhibidas; lamentablemente, la mayoría de ellas se halla hoy dispersa en colecciones privadas; Boris Kotchno, *Diaghilev and the Ballets Russes*, trad. Adrienne Foulke (Nueva York: Harper & Row, 1970); *The Drawings of Léon Bakst* (Nueva York: Dover Publications, 1972).

En cierto modo los ballets rusos eran la ciudad termidoriana cobrando vida en el escenario, pero ahora la ciudad no debía experimentarse nunca fuera del vestíbulo del teatro. Hubo un momento famoso en la historia del ballet cuando Nijinsky, el primer bailarín masculino, hizo un extraordinario mutis del escenario en un ballet en el cual representaba el papel de un fauno. Saltó desde fuera del escenario, pareció ascender hasta una altura imposible justo antes de desaparecer detrás del telón lateral. Su traje acentuó cada línea del movimiento. Parecía alguien que estuviese liberado de la fuerza de gravedad, cuya apariencia total simbolizaba la falta de peso y de esfuerzo flotando en el espacio. El público se enardeció; aun así ¿qué oportunidad tenía Proust, fajado en su chaqueta de piel, qué oportunidad tenían las damas prisioneras dentro de sus corsés y los caballeros con sus bastones, cuellos altos y sombreros aplastados, de alcanzar a ver, y mucho menos de actuar en sí mismos, esa libertad de expresión cuando caminaban por la calle?[87]

Resumen

Durante el siglo pasado, la personalidad estaba compuesta por tres términos: la unidad entre impulso y apariencia, autoconciencia del sentimiento y espontaneidad como anormalidad. La raíz de la personalidad fue una nueva clase de creencia secular; la Naturaleza trascendente fue reemplazada por la sensación inmanente y el hecho inmediato como el arduo corazón de la realidad.

En la obra de Balzac, estos términos de la personalidad fueron establecidos dentro de códigos para la comprensión de la sociedad, y estaban relacionados con las condiciones materiales de la época. En la indumentaria de mediados de siglo, estos términos de la personalidad accedieron al dominio público, y una vez allí entraron en el diálogo con las fuerzas de la producción y distribución industrial. En la familia nuclear de la época, debido a todo el anhelo de estabilizar las relaciones personales y separarlas de la sociedad, estos mismos términos de la personalidad perturbaron el proceso de la familia. Y en las rebeliones contra la cultura pública de mediados de siglo, el interés compulsivo por la expresión personal en público permaneció intacto, inhibiendo tanto el alcance como la espontaneidad de la rebelión, y ampliando el vacío entre las apariencias en la vida cotidiana y las apariencias en el escenario.

87. Para un relato más exhaustivo consultar la obra de Richard Buckle, *Nijinsky* (Nueva York: Simon and Schuster, 1971).

Fuera de este acceso de la personalidad dentro de la sociedad y de su intersección con el capitalismo industrial en público, se habían producido todos los síntomas de un peligro psíquico acerca de los nuevos términos de la cultura pública: temor a la revelación involuntaria del carácter, una retirada defensiva del sentimiento, y una creciente pasividad. No es extraño una sensación de presentimiento, no es extraña la oscuridad que se abate sobre este período. Como en realidad las gentes podían creer en transformarse en aquello que podían experimentar en forma inmediata, una especie de terror sobre lo inmanente irrumpió en sus vidas.

El verdadero drama de la vida pública nos lleva nuevamente a Balzac. Mientras se viste, la mujer respetable se muestra preocupada porque los «detalles reveladores» de su apariencia podrían sugerir aspectos negativos de su carácter; los banqueros se atisban entre ellos buscando vestigios de bonhomía. Por lo tanto, mientras sus sujetos deformaban la idea de la apariencia pública que habían heredado, de modo que se volvían actores cotidianos más serios y menos expresivos que sus antepasados, Balzac tomó estos términos y extrajo de ellos un *theatrum mundi* verdaderamente nuevo, una *comédie humaine*.

Es una ironía: el lector moderno, encontrando el mundo de Balzac, es guiado por el autor en forma firme e intencionada a pensar «así es París; he aquí un ejemplo del modo en que actúa el mundo». Los contemporáneos de Balzac utilizaban los mismos elementos de percepción, y con ellos tenían cada vez más dificultad para comprender cómo actúa el mundo. Sólo un gran artista podía entonces realizar las tareas de expresión pública que en los años de 1750 habían sido realizadas en la vida cotidiana.

Donald Fanger ha resumido muy bien la tarea de novelistas de la ciudad tales como Balzac y Dickens. En sus palabras,

> cada uno estaba previniendo a sus lectores, en efecto: «Los antiguos supuestos, las viejas categorías ya no son válidos; debemos tratar de ver otra vez.» Por ejemplo, la confortable certeza de Fielding, en el sentido de que él podía tomar a la naturaleza humana como tema y simplemente ilustrarla... ya no era aprovechable para ellos. El de ellos no era el luminoso mundo familiar; Apolo no reinaba allí, y la belleza misma había sido destronada.[88]

88. Cita de FANGER, *op. cit.*, pp. 261-262.

IX. Los hombres públicos del siglo XIX

Cuando la personalidad irrumpió en el dominio público, la identidad del hombre público se dividió en dos. Unas pocas personas continuaron expresándose activamente en público, continuaron la imaginación del hombre-como-actor que orientara el *ancien régime*. Para mediados del siglo XIX, no obstante, estos pocos activos se habían vuelto profesionales; eran ejecutantes especializados. Otra identidad creció junto a ésta: la del espectador. Y este espectador no participaba en la vida pública tanto como se insensibilizaba para observarla. Inseguro de sus sentimientos y convencido de que, fuesen lo que fueran, se expresaban independientemente de su voluntad, este hombre no abandonó la sociedad pública. Se aferró a la creencia de que fuera del hogar, en la muchedumbre cosmopolita, había importantes experiencias que una persona debía tener; a diferencia de su predecesor del *ancien régime*, para él esta realización en público no estaba destinada a su ser social sino a su personalidad. Si sólo podía prepararse, sobre todo si sólo podía disciplinarse para guardar silencio en público, sus sentimientos experimentarían aquello que él como individuo no podría experimentar.

El espectador, con su actitud pasiva en público aunque continuara creyendo en la vida pública, muestra cómo a mediados del siglo pasado un nuevo orden secular se unió a una creencia sobreviviente del *ancien régime*. A partir de todo lo que se ha dicho acerca de los efectos de la inmanencia y de la personalidad inmanente, se comprende fácilmente que el hombre público se sintiese más cómodo como testigo de la expresión ajena que como un activo portador de la expresión; de maneras diferentes esta actitud apareció en los gustos de la indumentaria en los años de 1840 y 1890. Y de este modo, la cabal supervivencia de la creencia en la vida pública pareció constituir una supervivencia necesaria, un medio para que el espectador dispusiese de un dominio para observar. Pero la supervivencia de dicha geografía, cuando se unió a la personalidad, produjo algo más.

El espectador, una figura aislada, deseaba llevar a cabo aquellas tareas de personalidad que sentía no poder realizar cuando interactuaba activamente con los demás. En sus interacciones sociales sus sentimientos se volvieron confusos e inestables; al transformarse en un ser pasivo, pensaba que podría excitarse con el objeto de sentir más. Este deseo constituía algo más que una apetencia por la excitación, por la estimulación sensorial

mientras permanecía quieto. Las gentes en público, especialmente los hombres, esperaban al menos presenciar lo que era la vida fuera de las rigideces de la propiedad que ellos experimentaban en la familia. En silencio, observando el paso de la vida, el hombre era finalmente libre. Por lo tanto, la supervivencia de un dominio público según los nuevos términos, estableció una antítesis fundamental de la vida moderna: los modos del libre desarrollo personal como opuestos, y en guerra, con los modos de la interacción social, encarnada por la familia. Esta supervivencia de la vida pública, irónicamente, permitió que la personalidad y la sociabilidad se transformasen en fuerzas mutuamente hostiles.

En el curso del siglo pasado, el impacto de la personalidad sobre la identidad pública de los pocos que se mantenían activos provocó un cambio significativo. Los políticos comenzaron a ser juzgados como creíbles fuese que despertasen o no la misma creencia en sus personalidades que aquella que los actores despertaban sobre el escenario. El contenido de la creencia política retrocede cuando, en público, las gentes comienzan a mostrarse más interesadas en el contenido de la vida de los políticos. Wilkes fue un precursor de ello; un siglo después, la personalidad política es definida actualmente por las multitudes en términos específicos, aquellos referidos a la pureza de sus impulsos, y lo que el político cree se ha vuelto cada vez menos importante en el momento de decidir si creer o no en él.

El actor público es erróneamente una figura simple si nos referimos a él como dominador de una multitud de espectadores silenciosos. La personalidad pública domina efectivamente a los espectadores silenciosos de una manera brutal, ellos ya no le «señalan» ni le «determinan». Pero el término «dominación» posee dos tonos erróneos. Los silenciosos espectadores necesitan ver en el actor público ciertos rasgos de personalidad, ya sea que los tenga o no; le confieren en el plano de la fantasía aquello de lo que carece en la realidad. De manera que referirse a él como a alguien que domina sus sentimientos no es del todo correcto, porque las frustraciones que este público experimenta en sus propias vidas despierta en ellos una necesidad, y es esa necesidad la que ellos proyectan sobre el actor público. Nuevamente, la imagen de dominación sugiere que sin el actor no puede haber espectador. Pero el observador silencioso permanece en público aun cuando no hay una personalidad a la que enfocar. Las necesidades proyectadas sobre el actor son entonces transmutadas; los espectadores se vuelven voyeristas. Se mueven en silencio, dentro de una aislada protección entre ellos, y se abandonan a sí mismos a través de la fantasía y el ensueño, mirando pasar la vida por las calles. Las pinturas de Degas reflejando a una persona silenciosa y sola en el café, capta la condición de sus vidas. Y en este punto se encuentra en germen la escena moderna de la visibilidad en público si bien dentro de un aislamiento interpersonal.

Por último, el actor público del siglo XIX es un personaje complejo porque, en tanto es un artista ejecutante, la aparición de factores de personalidad dentro de su labor era más que una influencia cultural sobre su propio sentido de sí mismo. La expresión en las artes de ejecución produce de manera inevitable una compleja cuestión de personalidad. Diderot trató de resolver esta cuestión negándole a la personalidad gran parte de su rol. En la época romántica, los ejecutantes trataron de resolverla de otra manera.

En este capítulo, comenzaremos por observar el encuentro del ejecutante romántico con el nuevo código de personalidad inmanente; él creó para sí una nueva identidad en público a partir de este encuentro. Posteriormente observaremos a su público; este público de espectadores silenciosos sobrevivió y se atrincheró, así como la primera generación de entusiasmo romántico disminuyó en la sociedad. Y finalmente estudiaremos a los silenciosos espectadores en público con ningún ejecutante frente a ellos, voyeristas en las calles. En el capítulo siguiente volveremos a tratar la personalidad pública, ahora como político más que como artista.

El actor

En el capítulo anterior nos pareció más acertado hablar de la cultura de la personalidad «fomentando» el temor sexual más que «causándolo». Estos temores se introducen tan profundamente en la sociedad occidental que ninguna época puede hacerse responsable de su existencia, sólo puede exacerbar o aligerar su carga. Del mismo modo, la cultura de la personalidad estimuló al actor a percibirse como una clase especial de ser humano, pero no lo hizo así. Puesto que en la sociedad occidental el actor dispone de un texto sobre el cual basa su trabajo, y en el problema del texto está contenida la causa que lo alienta a percibirse como teniendo un carácter peculiar. Lo que ocurrió en los años de 1830 y 1840 fue que la cultura de la personalidad había fortalecido de tal modo esta creencia, a sus ojos y a los ojos de los demás, que el actor profesional se volvió la única figura pública activa, la única persona que podía hacer que los demás se sintieran fuertes dentro del dominio público.

Cada actor y cada músico tiene un texto sobre el que basa su arte, pero él puede tratar al texto de dos maneras. La diferencia reside en cuánto cree el ejecutante que su trabajo puede ser «notado». En el terreno de la música, esto significa preguntarse hasta qué punto el sistema de signos musicales impresos en el pentagrama puede representar verdaderamente a la mú-

sica que el compositor ha escuchado en su cabeza. Si uno cree que estos signos —las notas, las anotaciones de graves y agudos, los indicadores del *tempo*— constituyen un lenguaje adecuado, luego al ejecutar la pieza uno se concentra en realizar mediante el sonido lo que uno, el ejecutante, lee. Si uno cree que la música no puede ser percibida adecuadamente, entonces la tarea de la ejecución es hallar lo que se ha perdido del pentagrama. El actor dispone de una oportunidad similar. Puede tratar el texto como a un grupo de sugerencias para un personaje en el espíritu de Shakespeare o Ibsen, sugerencias que no pueden ser ignoradas pero que le proporcionan una gran libertad, o puede tratarlo como a una biblia que, una vez comprendida, le dirá cómo actuar. En el ballet el problema es crucial: ¿pueden escribirse acaso los movimientos del cuerpo?, y en caso de poderse, ¿en qué medida podrán tomarse estas anotaciones como una guía absoluta?[89]

Por lo tanto, las artes de ejecución presentan siempre este problema con el texto: el grado en el que un lenguaje de anotación es adecuado como lenguaje de expresión. Sobre esta cuestión gira la presencia de la personalidad del ejecutante. En la medida en que la anotación parezca tener un significado intrínseco, en esa medida el ejecutante necesita no sentir que debe involucrarse; él es un agente, un instrumento, un intermediario que, si realiza su trabajo con suficiente destreza, hará posible que el espectador se relacione con el significado contenido en la anotación. Existe un límite para este poder de anotación. Hay muy pocos músicos que sostendrían que la experiencia de leer una partitura es equivalente a escucharla; casi ningún coreógrafo, al estudiar escrupulosamente incluso los más sofisticados movimientos de la danza, sostendría que los bailarines experimentan la danza. Debido a las cualidades indirectas de las anotaciones, el hecho de que las notas, figuras y líneas sean solamente guías para otro tipo de acción, el ejecutante nunca puede considerarse simplemente como un «espejo» o como un ejecutante veraz.

En la historia de la música, las actitudes hacia la anotación y la personalidad se polarizan dentro de dos escuelas antagónicas en las primeras décadas del siglo XIX. Esto se debió en parte, e irónicamente, a que los compositores comenzaron a anotar en el pentagrama cada vez más instrucciones sobre el modo en que debía interpretarse la música de lo que lo habían hecho en el siglo XVIII. En las Sonatas de Bach para Viola da Gamba y Continuo, por ejemplo, el compositor no establecía ninguna marcación del momento en que la música debía interpretarse *forte* o *suave*, y sólo hacía indicaciones muy generales referidas al

89. Estas cuestiones se hallan plenamente analizadas en la obra de David BARNETT, *The Performance of Music* (Nueva York: Universe, 1972).

tempo; en la Sonata opus 69 para violoncelo y piano de Beethoven, por contraste, se pueden apreciar marcaciones muy elaboradas acerca del volumen y el *tempo* en diferentes momentos de la partitura. Incluso lo que es más importante, el compositor recurrió a expresiones literarias para explicar aquello que sentía que la anotación musical clásica no podía trasmitir sobre su música. Signos tales como *calmato* o *molto tranquilo* comenzaron a aparecer en forma regular; se volvieron más elaborados en la última época de Beethoven, y después de su muerte los compositores comenzaron a utilizar como prefacios poemas completos para sugerir el significado de la música o, como Schumann en su obra *Kinderszenen*, utilizaban complicados títulos para sus piezas musicales. Hacia fines del siglo, el intento del compositor de anotar el carácter de su música recurriendo a medios literarios se había vuelto barroco, como en el caso de Debussy, o bien autoburlón como en el caso de Satie.[90]

¿Cómo hacían los ejecutantes para hacer frente a esta creciente complejidad en la anotación? En el tratamiento de este problema surgieron dos escuelas recíprocamente hostiles. En la primera se encontraban Schumann y Clara Wieck y después de ellos Brahms y Joachim en Europa central; a veces Bizet y luego Saint-Saëns, Fauré y Debussy en Francia. Todos ellos creían que, no importaba cuán complejas o extramusicales fuesen las anotaciones, el texto como tal era la única guía para la música; si el lenguaje de la música se expandía, se transformaba en un lenguaje mejor, más completo, aunque también menos fácilmente en una guía.[91]

La otra escuela comenzó a conformarse a principios de los años de 1800 y es esta escuela la que conectó el trabajo de ejecución con las cualidades especiales de la personalidad en público. Se trata de una escuela que concebía a la música en esencia más allá del poder de anotación; vio la anotación crecientemente complicada de la música como una admisión de este hecho. El ejecutante era la figura central en esta escuela. El ejecutante era el creador, siendo el compositor casi su vehículo. La fidelidad al texto no tenía ningún significado para los representantes más extremos de esta escuela, porque el texto no tenía absolutamente ninguna afinidad con la música. ¿Por qué debían reflejar fielmente las partituras de Mozart cuando estas partituras impresas no reflejan la música que Mozart había compuesto? Para darle vida a esa música, el ejecutante debía, tal como lo hacía, transformarse en Mozart; el músico es como un mago que

90. El lector es remitido a las ediciones de Peters sobre Bach y Beethoven, que en ambos casos se acercaban a un *Urtext*; en aquellas ediciones como la Internacional o la de Schirmer, los editores modernos han suministrado numerosas anotaciones propias.

91. Ver, por ejemplo, el análisis que hace Alfred Einstein sobre Mendelssohn en su obra *Music in the Romantic Era* (Nueva York: Norton, 1947), pp. 124 ss.

da vida a una figura al frotar una linterna mágica. Por lo tanto, esta escuela comenzó a tratar a la música de dos maneras: primero, era un arte con significados inmediatos, antes que con un helado significado textual; de este modo se transformó en un arte basado en el principio de inmanencia. Segundo, la ejecución dependía de la fuerte revelación de vigorosos sentimientos en el ejecutante cuando éste interpretaba una pieza. La nueva relación entre ejecutante y texto fue sintetizada en la famosa observación de Liszt: «El concierto soy yo». Las acciones específicas del artista, la nota o línea musical hermosamente plasmada, era concebida ahora como el producto de una personalidad artística más que de un trabajador altamente calificado.[92]

Un vínculo similar entre el arte inmanente y la personalidad se desarrolló en todas las artes bajo el influjo del Romanticismo. En *Culture and Society*, por ejemplo, Raymond Williams ha demostrado cómo las propias palabras asociadas a la actividad creativa habían cambiado en los años de 1820 bajo la égida del Romanticismo:

...El énfasis sobre la habilidad (en tanto define a un artista) fue reemplazado gradualmente por un énfasis sobre la sensibilidad; y esta sustitución fue sustentada por los cambios paralelos en expresiones como *creativo*... *original*... y *genio*... De la palabra *artista* en el nuevo sentido se formó *artístico* y *artísticamente*, y hacia fines del siglo XIX estas expresiones hacían ciertamente más referencia al temperamento que a la habilidad o a la práctica. *Estética*... mantenía su relación con esteta, que nuevamente indicaba «una clase especial de persona».[93]

Sin embargo, el artista ejecutante debía ser una clase diferente de «persona especial» que el poeta romántico, el pintor o el ensayista. El artista ejecutante debía suscitar en el público una respuesta directa, una situación diferente de la de un poeta, quien en soledad podía concebir su imaginación y sus rimas como si crease un yo noble. Además de la presencia directa de su audiencia, una conversión romántica del arte desde la habilidad al yo debía ser diferente para un pianista que para un pintor debido a la relación diferente que cada uno mantenía con su medio. No importa la forma personal en que lo hiciera, el pianista romántico aún está sujeto a un texto, a menudo no de su propia creación, concebido en un momento diferente del aquí y ahora en el cual lo trae a la vida delante del público. El ejecutante romántico, al hacer de la música una experiencia inmanente, debe por tanto interpretar un texto pero a la vez debe convertirse en él.

92. Cita de Liszt en la obra de Eleanor PERENYI, *Liszt: The Artist as Romantic Hero* (Boston: Atlantic Monthly Press, Little, Brown & Co., 1974), p. 49.
93. Cita de Raymond WILLIAMS, *Culture and Society, 1780-1950* (Nueva York: Harper & Row, 1966), p. 44.

Los análisis contemporáneos sugieren el modo en que deberíamos escuchar el trabajo de un músico romántico para hacer que la música parezca inmanente: pausas, demoras, *tempo* volverían importante el momento en que se produce un sonido; la deformación del ritmo estaría habitualmente al servicio de las líneas extensas, un disciplinado trabajo de conjunto con la orquesta, y de un interés por el equilibrio y la ajustada textura de las partes. Estos, en cualquier evento, serían intereses solamente de un ejecutante interpretando un texto. El ataque súbito, el tono apasionado, la cuerda elegante: estas eran las técnicas para hacer la música ahora absolutamente real.

¿Qué clase de personalidad era la de un músico que podía hacer esto? El 23 de agosto de 1843, Franz Liszt escribió un obituario por la muerte de Paganini. Comenzó su ensayo con estas palabras:

Cuando Paganini... aparecía en público, el mundo maravillado le miraba como a un superhombre. La excitación que provocaba era tan poco frecuente, la magia que practicaba sobre la fantasía de los oyentes tan poderosa, que ellos no podían satisfacerse a sí mismos con una explicación natural.

Estas palabras no exageran la recepción que el público brindaba a Paganini. Este violinista, nacido en una pequeña ciudad de Hungría, recibía hacia 1810 la adulación permanente no sólo de los públicos burgueses sino también de los trabajadores. Fue el primer músico que se convirtió en un héroe popular.[94]

Paganini poseía una técnica extraordinaria y estaba desprovisto de gusto musical. Todo su trabajo sobre el escenario estaba destinado a llamar la atención sobre su persona. El público de un concierto típico de Paganini podía observar cómo el violinista rompía una, dos o finalmente tres cuerdas de su violín, de modo que hacia el final de un difícil concierto todas las notas se ejecutaban sobre una sola cuerda. Seguramente le escucharían improvisar cadencias tan complicadas que se eliminaba cualquier semejanza con los temas originales; los oyentes eran deslumbrados con una verdadera lluvia de notas. A Paganini le gustaba aparecer repentinamente frente al público desde un lugar oculto dentro de la orquesta y no permanecer esperando entre bastidores; una vez visible, esperaría uno, dos o tres minutos, mirando fijamente al público, llevando a la orquesta a una detención abrupta, y súbitamente empezaba a tocar. Lo que a Paganini más le agradaba era comenzar a interpretar frente a un público hostil, preparado para abuchearlo, para reducirlo luego a la ciega adulación merced a la fuerza de su arte. Exceptuando

94. Cita de Franz LISTZ, *Paganini*, en «Gazette Musicale», París, 23 de agosto de 1830.

un viaje por Inglaterra, era aclamado universalmente, pero los críticos nunca pudieron decir qué era lo extraordinario en él. «Uno sabe que es grande, pero no sabe por qué», escribió uno de sus críticos. Paganini hacía de la ejecución un fin en sí mismo; su grandeza, en realidad, consistía en hacer que sus públicos olvidaran el texto musical.[95]

Paganini capturaba la imaginación de aquellos hombres que al mismo tiempo eran espantados por su vulgaridad. Berlioz, quien amaba la «idea» de Paganini, se sublevaba a menudo frente a su música. Esta «idea» estaba referida al hecho de que Paganini hacía del momento de la ejecución el momento de la verdad en la música. Sin embargo, la música inmanente es una experiencia tensa. La ejecución se volvía una cuestión de impactar al oyente, de hacerle escuchar como si nunca hubiese escuchado antes, de hacerse cargo de su sentido musical. Así como el compositor trataba de dar vida a aquello que había escrito sobre el papel mediante el agregado de toda clase de términos literarios descriptivos, los ejecutantes de la escuela de Paganini trataban de dar vida a sus conciertos haciendo que el público escuchase dimensiones que nunca había escuchado antes incluso en las melodías más familiares. Lo inmanente y una sensación de impacto: cuando Paganini ejecutaba la pieza más familiar era como estar escuchando una obra totalmente nueva.[96]

De este modo, el heroico vulgar demostraba a los músicos que era posible rechazar el aforismo de Schumann de que «el manuscrito original permanece como la autoridad a la cual debemos referirnos». Era posible llevar el fuego artificial del *bel canto* a un instrumento orquestal, el drama y la conmoción del mundo de la ópera dentro del salón de conciertos.[97]

El rasgo esencial de la personalidad de un artista que hace a la música inmanente es su poder de conmoción: él administra la conmoción a los demás, él mismo es una persona conmocionada. ¿Acaso un hombre que tiene este poder no es una personalidad «dominante»?

Cuando en sociedad se habla de una personalidad dominante, el término puede tener tres significados. Puede significar a alguien que hace por los demás lo que ellos no pueden hacer por sí mismos; ésta era la noción que Weber tenía del carisma, al analizar la vida de los antiguos reyes. Puede significar a alguien que aparece haciendo por los demás aquello que no puede hacer por sí mismo y que tampoco ellos pueden hacer por ellos

95. El informe más completo, aunque acrítico, sobre estas antigüedades lo hallamos en la biografía escrita por Renée de Saussine, *Paganini* (Nueva York: McGraw-Hill, 1954), p. 20, por ejemplo.

96. Ver la obra de Walter Beckett, *Liszt* (Nueva York: Farrar, Straus and Cudahy, 1956), pp. 10 ss.

97. Robert Schumann, citado en la obra de Carl Dorian, *The History of Music in Performance* (Nueva York: Norton, 1971), p. 224.

mismos; esta era la concepción del carisma según Erikson al analizar la vida de Lutero. O, finalmente, una personalidad dominante puede ser alguien que demuestra a los demás lo que puede hacer por sí mismo y lo que ellos deberían hacer por ellos mismos; él siente en público. Verdaderamente, él conmueve a su público en el sentimiento. Pero ellos no pueden de ninguna manera llevar este sentimiento fuera del teatro y al plano de sus vidas cotidianas. No pueden «rutinizar» el poder de la figura dominante, tal como habían sido institucionalizados los antiguos reyes estudiados por Weber, y tampoco pueden conformarse dentro de una comunidad con él, como hizo el Lutero de Erikson con sus cofrades. En términos modernos, aquellos que caen bajo el influjo del ejecutante sólo pueden observarle «ser» en público. Sus extraordinarios poderes le dan la apariencia de experimentar un sentimiento espontáneo y la capacidad de provocar sentimientos pasajeros en los demás. Él es diferente de ellos, como lo son todas las figuras carismáticas, pero también se encuentra permanentemente aislado de cualquiera de aquellos en los que provoca el sentimiento. Esta visión aparece en forma conmovedora en el tributo de Liszt a Paganini:

> ...este hombre, que provocaba tanto entusiasmo, no tenía amigos entre sus compañeros. Ninguno podía adivinar lo que ocurría en su corazón; su propia y copiosamente bendita vida nunca hizo feliz a otra... el dios de Paganini... nunca fue otro que su propio «Yo», triste y melancólico.[98]

¿Cuáles son las tareas de personalidad que realiza esta figura aislada aunque dominante? Él crea para el espectador sentimientos que son a la vez anormales y seguros. Parece sentir espontáneamente en público, y eso es anormal; merced a sus tácticas de conmoción, hace que los demás también sientan. Pero la conmoción momentánea es segura precisamente por el aislamiento del ejecutante. No hay aquí ninguna experiencia emocional que el público deba confrontar con sus propios poderes; después de todo, él es un hombre extraordinario. En consecuencia aparecen las dos identidades públicas producidas por la personalidad en público: por un lado, un extraordinario actor; por el otro, espectadores que pueden permanecer confortablemente en su pasividad. Ellos poseen menos dones que él, pero él no los desafía. Él los «estimula».

Esta situación es totalmente diferente del control que los públicos del *ancien régime* ejercían sobre sus actores y músicos, donde lo que era real y conocido para ellos limitaba aquello que el ejecutante podía realizar. Cuando Madame Favart los escandalizó, hicieron que cambiara su indumentaria. El público

98. Cita de Liszt en Beckett, *op. cit.*, pp. 10 ss.

de Paganini se vuelve frenético cuándo él les administra la conmoción. Esta es una medida del cambio de un puente entre el escenario y la calle a una nueva condición de dependencia en el escenario para las imágenes del sentimiento público. El ejecutante virtuoso sintetiza lo que el gusto por la indumentaria adecuada sugiere en un sentido —las apariencias en este dominio expresan la verdad— o la indumentaria liberada en otro —que únicamente las gentes sobre el escenario sienten libremente.

Una personalidad pública activa dependía de una clase especial de poder. Entre los románticos que en las artes calificaban como personalidades públicas activas, este extraordinario poder era una cuestión de técnica inusual. Ya que esta unión de la personalidad pública verosímil con el poder mismo va a ocuparnos cada vez más en tanto nos acerquemos al terreno de la política, vale la pena analizar en detalle su primera aparición en las artes de ejecución formal.

La necesidad de hacer avanzar la propia personalidad a fin de ejecutar una música grandiosa que requiriese de una técnica extraordinaria, hizo resaltar en Liszt, Berlioz y en otros miembros de la escuela un serio egoísmo con respecto a su tutor, Paganini. De todos quienes observaron al ejecutante romántico trabajando bajo esta necesidad, ninguno supo captar mejor que Robert Schumann su significado musical, quien para sí mismo la encontraba ajena e imposible. Schumann escribió: los *Études* de Liszt «deben ser escuchados», ya que las piezas enormemente difíciles

> han sido arrancadas del instrumento con las manos; y sólo las manos pueden hacerlas resonar. Y uno también debería ver al compositor ejecutándolas; ya que del mismo modo en que la visión de cualquier virtuosismo nos eleva y fortalece, mucho más lo hace la visión inmediata del propio compositor, *luchando con su instrumento, domándole, haciéndole obedecer...*[99]

Lo que era serio acerca del egoísmo era que el medio mismo parecía refractario; parecía necesario hacer enormes esfuerzos para hacer música del sonido, o sea, el esfuerzo enorme era necesario para volver expresivo el momento inmediato cuando se hacía tan difícil producir un sonido nuevo. A partir del sentido de rechazo de los medios expresivos se derivaba lógicamente el énfasis sobre el virtuoso. No se trata de que el virtuoso sea un artista *mejor* que los demás artistas; sólo aquél muy excepcionalmente dotado puede ser un artista *total* en este esquema, porque solamente los dones muy excepcionales harán que la música suene.

99. Robert SCHUMANN, *On Music and Musicians*, trad. Paul Rosenfeld (Nueva York, 1946), p. 150.

El virtuosismo tuvo una consecuencia social: fue un medio de obtener dominio sobre aquellos que nunca comprenderán lo que uno siente, sufre o sueña. Esta habilidad técnica significaba hacerse cargo de esa gentuza indigna (cuya alabanza uno podía anhelar, pero esto constituía un secreto vergonzoso); al tiempo que es una sujeción física a un medio que es tan mezquino, impulsa al público a sentir haciéndole concentrar sobre la lucha física del artista. Actualmente nos sentimos inclinados a sonreír frente a esta autoinflación romántica —y sin embargo ¿acaso no es verdad que aún creemos que sólo una ejecución excepcional es una ejecución «viva»?, ¿no hablamos acaso del arte como de una lucha, y no pensamos que experimentamos de manera diferente un Cuarteto de Fa Mayor de Mozart cuando lo escuchamos interpretado por el Cuarteto de Budapest que cuando quien lo ejecuta es una banda honesta, seria pero sin inspiración? Permanecemos bajo el hechizo del código del ejecutante romántico en el sentido de que el arte trasciende el texto, pero carecemos de su pasión y de esa cierta inocencia con la que ellos se tomaban a sí mismos tan seriamente.

Ser expresivo y tener un talento extraordinario, esa fue la fórmula que hizo que la personalidad accediera al dominio público. Esta fórmula no era privativa de las artes de ejecución musical; se producía también en el teatro. En forma más notable, los poderes especiales, la expresividad pública y una personalidad verosímil en público fueron unidos en el melodrama, cuando los textos melodramáticos de los años de 1830 y 1840 eran interpretados por grandes actores parisinos como Marie Dorval y, sobre todo, Frédérick Lemaître.

En el capítulo anterior hemos visto que la esencia de escribir un melodrama reside en construir un «tipo de carácter puro», una persona que sobre el escenario pudiese ser reconocida inmediatamente como incluida dentro de la categoría de villano, virgen, joven héroe, posadero, artista joven, muchacha moribunda, patrón acaudalado, ejemplos todos estos de clase de gentes más que de personalidades singulares. La ironía del melodrama parisino era que en la década de 1830 hicieron su aparición actores como Dorval y Lemaître, quienes eran personas de gran individualidad, para interpretar dichos papeles; al interpretar estos roles, los actores se las ingeniaban para utilizar los textos como vehículos para concretar un sentido, tal como la prensa no se cansaba de repetir, de sus propias «personalidades inefables».

Dorval y Lemaître comenzaron a alterar la representación de los melodramas alrededor de la época en que aparecieron juntos en una obra de Goubaux, *Trente Ans*, en junio de 1827. En dicha obra, comenzaron a hablar en forma natural y no en forma estentórea tal como convencionalmente se esperaba en aquellos momentos de pasión o de crisis. Se concentraron en los

detalles de la cuestión escénica, e infundieron detalles de acción con nuevos significados. Frédérick Lemaître, en particular, fue el primer gran actor del siglo XIX en darse cuenta de que el público podía ser absolutamente conmovido por detalles de pantomima. Por ejemplo, se suponía que la entrada clásica de un villano consistía en caminar por el escenario con pasos cortos y sigilosos como si temiese ser visto por el público; desde el momento en que hacía su aparición uno sabía de quien se trataba. Cuando en los melodramas familiares de los años de 1830 Lemaître aparecía en el papel del villano, simplemente entraba al escenario con naturalidad, como si fuese un personaje más. Esto causaba sensación entre el público y se lo consideraba como un *grand geste*: por supuesto, ellos sabían cuál era su papel en la obra pero, alterando los detalles del trabajo escénico, se pensaba que él, Frédérick Lemaître, mostraba su propia personalidad creativa y no algo acerca de las ocultas profundidades del rol de villano en el texto.[100]

Las obras representadas en el Boulevard du Crime (el distrito donde se encontraba el teatro popular) ofrecían la posibilidad de ver la actuación de Lemaître. Hacia 1839 los buenos melodramas y las obras románticas tenían una probabilidad de éxito popular sólo si Frédérick Lemaître actuaba en ellas, pues si lo hacía se las consideraba como obras importantes. Esta elevación del texto fue tal vez más notable en una obra donde el propio Frédérick Lemaître participó activamente en su composición, *Robert Macaire*, el drama más popular de los años de 1830 en el cual el melodrama, las ideas románticas de rebelión contra la sociedad y el héroe picaresco fueron unidos por primera vez y con gran suceso. He aquí la descripción que hace Gautier de la obra:

> *Robert Macaire* fue el gran triunfo del arte revolucionario que siguió a la Revolución de Julio... Hay algo especial acerca de esta obra y es el ataque desesperado y agrio que realiza contra el orden de la sociedad y contra la humanidad toda. Alrededor del personaje de Robert Macaire, Frédérick Lemaître creó una figura burlesca auténticamente shakespereana: una alegría terrorífica, una risa siniestra, un amargo escarnio... y, por encima de todo ello, una insólita elegancia, docilidad y gracia que pertenecen a la aristocracia del vicio.

Y sin embargo en la actualidad la obra ha sido olvidada. En realidad, no se puede representar porque Frédérick Lemaître ya no existe. No podemos decir que un crítico como Gautier estaba tan deslumbrado por el artista que era incapaz de percibir los defectos del texto, ésa sería una afirmación crítica que ignora el arte que Gautier estaba presenciando: era la creación de un

100. Robert BALDICK, *The Life and Times of Frédérick Lemaître* (Fair Lawn, N. J.: Essential Books, Oxford University Press, 1959), especialmente pp. 52-54.

texto significativo a través del poder de un actor extraordinario.[101]

Frédérick Lemaître recibía la misma aclamación apasionada que músicos como Liszt; él era, a diferencia de Liszt, un héroe popular en el sentido de que el público que presenciaba sus actuaciones era heterogéneo en París, y el actor era percibido como un hombre del pueblo. El trabajo de un actor como Lemaître debe ser tenido en cuenta también cuando consideramos el significado de la ejecución de un virtuoso en el siglo XIX ya que sirve como correctivo y como advertencia para aquellos que únicamente tomaban como modelos a personajes heroicos y vulgares como Paganini. El arte de Paganini se fundaba en la exageración; el de Lemaître en la naturalidad. Se necesitaba un gran dominio del arte, como asimismo una habilidad excepcional, para actuar naturalmente frente al público y para desvirtuar y deformar las líneas musicales escritas. El virtuosismo consiste en el poder de hacer que el momento de la ejecución parezca completamente vivo, no en la práctica de cualquier artificio técnico.

Por lo tanto, al transformarse en las únicas personas públicas activas, las imágenes de estos ejecutantes consistían en los siguientes elementos: utilizaban tácticas de conmoción para hacer del momento de la ejecución lo más importante; el público percibía como personas poderosas a aquellas que podían producir la conmoción en él y, por lo tanto, como personas de una posición superior y no como sirvientes, tal como habían sido considerados los ejecutantes en el siglo XVIII. De este modo, así como el ejecutante llegó a encumbrarse sobre su público, llegó también a trascender su texto.[102]

El espectador

Las gentes que presenciaban a estos ejecutantes veían sus poderes desde una confortable elevación. Pero de este modo sería un gran error pensar en el silencioso espectador como en un hombre cómodo. Su silencio era el signo de una duda profunda. Cuando desapareció la primera generación romántica de personalidades públicas, la duda del espectador, irónicamente, creció. Tomémosle en principio cuando enfocaba a una personalidad pública y luego cuando volvía el enfoque sobre sí mismo.

«¿Quieres conocer algo repugnante?» pregunta M. Pierre Véron, en su *Paris S'Amuse*, una popular guía de la ciudad en los años de 1870. En el Théâtre de la Porte S.-Martin,

101. Cita de GAUTIER traducida en *ibid.*, p. 141.
102. Ver Ernest NEWMAN, *The Man Liszt* (Nueva York: Cassell, 1934), p. 284; Sacheverell SITWELL, *Liszt* (Nueva York: Dover, 1967), p. 136.

aquí mismo en el siglo XIX, aún existen criaturas primitivas que son obligadas a la incontinencia lacrimosa por la desdicha de alguna heroína del escenario a manos de un traidor. No entréis a este teatro sólo para ser testigos del candor llorón de estos trabajadores directos, de estos honestos pequeñoburgueses... dejad que se diviertan con su desolación. ¡Ellos son felices en su desesperación!

Hacia mediados del siglo XIX se había vuelto *de rigueur* el despreciar a las personas que exteriorizaban sus emociones en una obra de teatro o en un concierto. La represión emocional en el teatro se transformó para los públicos de clase media en un modo de trazar una línea entre él y la clase trabajadora. En los años de 1850, un público «respetable» era aquel que podía controlar sus sentimientos merced al silencio; se llamaba «primitiva» a la antigua espontaneidad. El Bello Brummell y su ideal de restricción en la apariencia corporal estaba siendo equiparado por la nueva idea del silencio respetable en público.[103]

En la década de 1750, cuando un actor se dirigía al público para lograr su objeto, una frase o incluso una palabra podían producir inmediatamente el aplauso o el abucheo. Del mismo modo, en la ópera del siglo XVIII, un fraseo particular o una nota aguda realizados bellamente podían hacer que el público exigiese que fueran cantados nuevamente; se interrumpía el texto y la nota aguda se interpretaba una, dos o más veces. En 1870, el aplauso había adquirido una nueva forma. No se interrumpía a los actores en medio de una escena sino que se aguardaba hasta el final para aplaudir. Uno no aplaudía a un cantante hasta que no finalizara el aria, ni tampoco en un concierto entre los movimientos de una sinfonía. Por lo tanto, aun cuando el ejecutante romántico trascendía su texto, la conducta del público comenzaba a moverse en dirección contraria.[104]

El cese inmediato de la expresión personal cuando uno era conmovido por un ejecutante, estaba vinculado con un nuevo silencio en el teatro o en la sala de conciertos. En los años de 1850, un espectador teatral parisino o londinense no tenía reparo alguno en hablar con su vecino en mitad de la obra si él o ella tenían que decir algo que habían recordado en ese preciso instante. Hacia 1870 el público se controlaba a sí mismo. Hablar en medio de una función era ahora signo de mal gusto. Las luces de la sala también habían sido atenuadas a fin de reforzar el silencio y concitar la atención sobre el escenario: Charles Kean comenzó esta práctica en la década de 1850, Richard Wagner hizo

103. Pierre VÉRON, *Paris S'Amuse* (París: Levey Frères, 1874), p. 36.

104. HOGAN, *op. cit.*, p. xcii. Los datos referidos al aplauso reprimido son desiguales. En algunas ciudades, diferentes clases de música despertaban diferentes modelos de aplauso. Así, en Viena en los años de 1870, era considerado de mal gusto aplaudir entre los movimientos de una sinfonía, pero se permitía el aplauso entre los movimientos de un concierto.

de ella una ley absoluta en Bayreuth y, hacia 1890 en las ciudades capitales, la obscuridad era universal.[105]

La represión de los sentimientos propios era una disciplina en una sala obscura y silenciosa. Es importante conocer sus dimensiones. En las últimas décadas del siglo XIX, la autodisciplina del público llegó a los teatros populares callejeros, pero había sido desarrollada antes con mayor vigor en los teatros burgueses autorizados, en las salas de ópera y en los salones de concierto. Los públicos del siglo XIX podían ser impulsados a la expresión activa e instantánea cuando se sentían sujetos a «ultrajes» en el escenario, pero a medida que avanzó el siglo, el «ultraje» se volvió cada vez más una excepción.[106]

La disciplina del silencio fue claramente un fenómeno cosmopolita. En las salas provincianas tanto de Inglaterra como de Francia los espectadores tendían a ser más ruidosos que en Londres o en París, para disgusto de los artistas que llegaban de la capital. Estas salas provincianas, habitualmente una o dos en cada ciudad, no separaban claramente a la clase trabajadora y a la clase media sino que todos se encontraban reunidos en el público. A su vez, era la «*gaffe* del provinciano», según la expresión de Edmund Kean, cuando él o ella respondían demostrativamente en el teatro durante su estancia en París o en Londres. Por lo tanto, la imagen de Véron con respecto a los patanes en el teatro, citada más arriba, correspondía tanto a una persona de clase baja como a un provinciano de cualquier parte, siendo cualquier parte tanto Bath como Burdeos o Lille.

El siglo XIX fue en París, Londres y otras grandes ciudades europeas, una época para la construcción de nuevos teatros. Estos teatros tenían una capacidad de espectadores sentados mucho mayor que las salas del siglo XVIII; 2.500, 3.000 e incluso 4.000 personas se encontraban ahora agolpadas dentro del edificio. Esta cantidad significaba que el público debía permanecer más callado que en un teatro pequeño a fin de poder escuchar, pero su silencio no se lograba tan fácilmente, inclusive en un gran teatro con mala acústica como la Ópera de Garnier. La concepción arquitectónica de la propia sala teatral estaba orientada hacia una nueva idea con respecto al espectador. Comparemos dos teatros muy diferentes cuya construcción finalizó en la década de 1870, la Ópera de Garnier en París y la Wagner Opera House en Bayreuth. A través de medios opuestos llegaron al mismo fin.[107]

105. GREEN, *op. cit.*, p. 168; Simon TIDWORTH, *Theatres: An Architectural and Cultural History* (Nueva York: Praeger, 1973), p. 173.

106. Ver, por ejemplo, la obra de DUVIGNAUD, *L'Acteur*. El alboroto producido sobre *Le Sacré du Printemps* en 1913 es un buen caso del último punto; por lo tanto, un acontecimiento especial en la época de Garrick hubiese sido un negocio como siempre.

107. S. JOSEPH, *The Story of the Playhouse in England* (Londres: Barrie & Rockcliff, 1963), Cap. 7.

La Ópera Garnier en París es una monstruosidad según los modelos modernos. Como una enorme torta de bodas doblegada bajo el peso de su decoración, es un edificio inmenso, rechoncho, decorado en estilo griego, romano, barroco y rococó, depende del lugar que uno mire. Es la magnificencia elevada casi, pero no demasiado, al nivel de la farsa. «El camino del espectador —comenta Richard Tidworth— desde la explanada de la Plaza de la Ópera hasta su asiento en la sala constituye una experiencia estimulante, destinada posiblemente a ser la experiencia más estimulante de la noche.»[108]

Este edificio trastocaba todos los términos de la Comédie Française construida en 1781. La Ópera no era una edificación que encerraba a las gentes, ni una fachada junto a la cual el público se relacionaba entre sí, ni un escenario donde aparecían los actores; el edificio existe para ser admirado independientemente de las personas o de las actividades dentro de él. Las gentes deben reparar en él más que en las otras personas. Los inmensos espacios interiores sirven a este fin. Sólo un halcón podría reconocer fácilmente a los individuos del público en este vasto espacio, o percibir con claridad lo que ocurriera en el escenario. El interior está tan ornamentado que se transforma en un decorado que abruma a cualquier decorado montado sobre el escenario.

La magnificencia de la Ópera de París no dejaba lugar para el intercambio social ordinario. La conversación y la charla íntima en el vestíbulo habrían de desaparecer en un edificio cuyo único propósito era el de imponer un «silencioso temor», según las palabras del arquitecto. Acerca de su edificio, Garnier escribió también:

> Los ojos comienzan a ser cautivados suavemente, luego la imaginación les sigue dentro de una suerte de sueño; uno flota en una sensación de bienestar.[109]

Semejante concepción del teatro-como-narcótico definiría la idea de Wagner en relación al demonio que su Ópera de Bayreuth derrotaría. Pero el ambiente que hizo construir llegó, a través de una ruta opuesta, a la misma imposición de silencio. Bayreuth fue comenzada en 1872 y concluida en el año 1876. El exterior del edificio estaba desnudo, casi yermo, ya que Wagner quería que toda la atención se concentrase en el arte ejecutado en su interior. El interior era sorprendente en dos sentidos. Primero, todos los asientos estaban dispuestos sobre el modelo de un anfiteatro. Cada miembro del público disponía de una visión del escenario libre de obstáculos; no disponía de una visión clara de los demás espectadores porque no era eso lo que Wagner quería que fuesen a hacer al teatro. El escenario lo era todo.

108. Tidworth, *op. cit.*, p. 158.
109. Garnier, citado en *ibid.*, p. 161.

De un modo aún más radical, Wagner ocultaba la orquesta a la visión de los espectadores, cubriendo el foso donde aquélla se encontraba con una capota de cuero y madera. Por lo tanto, la música se escuchaba pero nunca se veía su ejecución. Además, Wagner construyó un segundo arco de proscenio sobre el borde del foso de la orquesta, sumándolo al arco que había sobre el escenario. Estos dos arreglos habrían de producir lo que él denominaba *mystische Abgrund*, «el abismo místico». Acerca de esta idea, Wagner escribió:

> Hace que el espectador imagine que el escenario está muy lejos, aunque lo vea en toda la claridad de su verdadera proximidad; y esto a su vez provoca la ilusión de que las personas que aparecen sobre él son de una estatura mayor, sobrehumana.[110]

En este teatro la disciplina se producía merced al intento de convertir al escenario en la vida total y completa. El diseño del teatro era una pieza con una melodía permanente en las óperas de Wagner; ambas habrían de ser instrumentos para disciplinar a aquellos que escuchaban. El público nunca era libre de abandonar la música porque la música nunca termina. Los públicos de la época de Wagner no comprendieron realmente su música. Pero sabían lo que él quería de ellos. Podían comprender que tal vez tuviesen que someterse a la música, cuya ininterrumpida continuidad y duración les otorgaría, según las palabras de un crítico, una «visión de la que no disponían antes de que la ópera entrase en sus vidas. Tanto en Bayreuth como en París, el público se transforma en testigo de un rito, «más grande» que la vida; el rol del público consiste en ver, no en responder. Su silencio y quietud durante las largas horas de las óperas son un signo de que ha establecido contacto con el Arte.[111]

Aquellos que habrían de presenciar la plena, libre y activa experiencia de un ejecutante público se preparaban a sí mismos mediante un acto de autosupresión. El ejecutante les excitaba; pero para ser excitados ellos necesitaban, primero, volverse pasivos. El origen de esta situación peculiar era una duda personal que obsesionaba al espectador.

En público, el espectador no sabía cómo expresarse, le ocurría involuntariamente. En los dominios del teatro y de la música, por lo tanto, a mediados del siglo XIX las gentes querían que se les dijese lo que iban a sentir o lo que debían sentir.

110. Richard Wagner, citado en *ibid.*, p. 172.
111. Ver la obra de Jacques Barzun, *Darwin, Marx, Wagner* (Garden City, N. Y.: Doubleday, 1958), que sigue siendo el mejor estudio acerca de las intenciones de Wagner, aun cuando sea musicalmente irregular en ciertas partes.

Esta es la razón por la cual la nota explicatoria del programa, cuyo primer practicante exitoso fue sir George Grove, se volvió tan popular, tanto en las obras de teatro como en los conciertos.

La crítica musical de Robert Schumann en la década de 1830 tenía el tono de un amigo que hablaba con otros amigos en letras de molde acerca de entusiasmos comunes o sobre algo nuevo que el escritor había encontrado y deseaba compartir con ellos: La crítica musical que tomó forma con Grove, y dominó el resto del siglo, tenía un carácter diferente o, más bien, tres formas diferentes que conducían al mismo fin.

La primera explicación a las gentes de lo que debían sentir era el «folletín», la nota de programa o pieza de periódico en la cual el escritor les contaba a sus lectores cómo le hacía palpitar el Arte. Carl Schorske captó de este modo la glorificación del sentimiento subjetivo:

> El escritor de folletines, un artista en viñetas, trabajaba con aquellos episodios y detalles discretos tan caros al gusto del siglo XIX por lo concreto... La respuesta subjetiva del periodista o del crítico frente a una experiencia, su tono afectivo, adquiría una clara primacía sobre el tema de su discurso. Suministrar un estado afectivo se transformó en el modo de formular un juicio.[112]

O el crítico, como Grove, explicaba cómo trabajaba la música o ejecutaba el músico, aun cuando el crítico y el oyente, personas sensibles, se enfrentaran con un extraño artificio que no trabajaría sin un manual de instrucciones. O el crítico, como Eduard Hanslick, era profesional; la música era percibida como un «problema» que debía ser descifrado con la ayuda de una teoría general de la «estética». El juicio y el «gusto» exigían ahora un proceso de iniciación.[113]

Para sus lectores, eran todos modos de establecer la confianza. Estos intermediarios interpretativos se desarrollaron en la música porque el público estaba perdiendo confianza en su capacidad de juicio. La música antigua y familiar fue objeto del mismo tratamiento como lo fue la nueva música de Brahms, Wagner o Liszt. La nota explicatoria en el programa —que también floreció en el teatro a partir de la década de 1850— y el crítico que descifraba los «problemas» de la música o el drama, constituían el complemento de un público que deseaba estar seguro que los personajes sobre el escenario eran exactamente como debían serlo en términos históricos. El público de mediados del siglo XIX, tanto en el teatro como en el concierto, se preocupaba por las situaciones embarazosas, por sentirse avergonzado, por «pasar por tontos» según unos términos y a extre-

112. Carl SCHORSKE, *Politics and Psyche in Fin-de-Siecle Vienna*, «American Historical Review», julio 1961, p. 935.
113. Arthur YOUNG, *The Concert Tradition* (Nueva York: Ray, 1965), pp. 211, 203.

mos que hubiesen sido incomprensibles para los públicos de la época de Voltaire, quienes disfrutaban gracias a los esfuerzos realizados por una clase elevada de sirvientes. La ansiedad por ser «culto» era muy intensa hace un siglo; pero en las artes de ejecución pública aquellos temores eran especialmente intensos.[114]

Alfred Einstein apunta a cierta ceguera de parte del músico romántico: sabía que se encontraba aislado del público, pero olvidaba que éste también se sentía aislado de él. De ninguna manera el aislamiento del público era confortante, porque se lo interpretaba inmediatamente como falta de cultura. El público, tal como lo señalara Rossini, estaba profundamente preocupado por el hecho de que todas las palabras desagradables que se dirigían contra él fuesen verdaderas.[115]

Era perfectamente razonable para hombres y mujeres que tenían problemas en la «lectura» de los demás en la calle, que se mostrasen preocupados por experimentar las emociones adecuadas en el teatro o en la sala de conciertos. Y el medio de habérselas con esta preocupación era similar a la protección que la gente buscaba cuando se encontraba en la calle. No demostrar ninguna reacción, esconder los sentimientos, significa que uno es invulnerable, inmune a la posibilidad de pasar por torpe. En este oscuro aspecto, como una marca de la propia duda, el silencio era correlativo a la etología del siglo XIX.

El ejecutante romántico como personalidad pública tenía tales características que atraía a la fantasía de la audiencia sobre lo que él «realmente» era. El espectador autodisciplinado sobrevivió incluso cuando la primera y más extravagante generación romántica había abandonado la escena. Esta fantasía cubriendo a la personalidad pública sobrevivió junto con el espectador pasivo; en realidad, esta investidura de la fantasía en gentes que tienen personalidades públicas se volvió más vigorosa y aún más fuerte en sus términos. Los términos de esta fantasía eran dobles: el espectador autodisciplinado coloca una carga de autoridad fantaseada sobre la personalidad pública y elimina cualquier límite alrededor del yo público.

Disponemos de una noción intuitiva de la personalidad «autoridad» como un rasgo; corresponde a un líder, alguien a quien los demás quieren obedecer más que estar obligados a hacerlo. Pero cuando un seguidor silencioso, o un espectador silencioso, necesita ver la autoridad en aquellos que se expresan en público, la fantasía de la autoridad discurre a través de un sendero particular. Un hombre que puede simultáneamente mostrar y controlar sus sentimientos debe tener un yo constrictivo; a los ojos de su público se lo ve perfectamente controlado. Esta es-

114. Para el contraste del programa de anuncios del siglo XVIII, ver la obra de HOGAN, *op. cit.*, p. lxxv.
115. EINSTEIN, *op. cit.*, pp. 37-40.

tabilización de sí mismo implica un poder aún mayor que, como ocurría en la primera época romántica, el poder de conmoción.

La música del siglo XIX nos muestra a esta fantasía reuniendo fuerzas gradualmente según las cambiantes imágenes de la personalidad de los directores de orquesta. Muchas orquestas a fines del siglo XVIII carecían de director, y la mayoría de las sociedades musicales que apadrinaban conciertos públicos no disponían de un «director musical» profesional. En el siglo XIX, una persona especial comenzó a asumir la tarea de dirigir a un numeroso grupo de músicos en público. Las *Memoirs* de Berlioz muestran al compositor luchando, en las primeras décadas del siglo, con varios directores, a quienes trata con escaso respeto, así como lo hacían los músicos en sus orquestas y el público en las representaciones. Un insulto típico, aparecido en los periódicos de la década de 1820, se refiere a los directores como «cronómetros à los que se da cuerda con nervios y comida».[116]

Al avanzar el siglo, cuando el tamaño de las orquestas creció y se agudizaron los problemas de coordinación, la dirección se transformó en un arte musical reconocido. En París, el primer gran director del siglo XIX según este concepto fue Charles Lamoureux. Él estableció el principio del director como autoridad musical más que como un cronómetro; desarrolló muchos de los signos que los directores han utilizado desde entonces para controlar a la orquesta. Otros directores en París, fundamentalmente Edouard Colonne, trabajaron sobre principios similares. Lamoureux y Colonne fueron tratados de manera muy diferente de aquellos directores que Berlioz conociera en su juventud. El problema no reside en si la dirección es una empresa legítima sino por qué en los años de 1890 se asignaba semejante autoridad personal en esta figura singular. El respeto que el director de fines del siglo XIX le merecía a su público, era totalmente diferente; en el caso de Lamoureux, se aproximaba a una especie de veneración del héroe. Las gentes hablaban de haberse sentido «avergonzadas» ante su presencia, o haber sentido que no eran «adecuadas» para el encuentro, sentimientos que los hijos de Juan Sebastián Bach no hubiesen experimentado nunca.

Estos hombres no eran «estrellas» románticas, es decir, prodigios o hechiceros que se ganaban la aprobación pública merced a acciones extraordinarias. Ellos actuaban y eran considerados como reyes más que como príncipes. El director creaba la disciplina y controlaba a un grupo heterogéneo de músicos; para lograr que ejecutaran, él debía tener autocontrol. En realidad, parecía lógico, como no lo hubiese sido un siglo antes, que el director actuase como un tirano. Esta nueva categoría de ejecutante constituía la autoridad adecuada para un público que se mantenía en silencio.[117]

116. Ver el libro de Hector BERLIOZ, *Memoirs*, trad. David Cairns (Nueva York: Knopf, 1969), pp. 230-231, para una descripción entretenida del tema.

Del mismo modo en que la autoridad era investida sobre la personalidad de la persona pública, los límites alrededor de su yo público eran eliminados por aquellos que le veían actuar. Por ejemplo, es instructivo contrastar el modo en que el público francés veía a la actriz Raquel, quien vivió desde 1821 hasta 1858, con la visión que tenían de Sarah Bernhardt, quien comenzó a actuar en París cuatro años después de la muerte de Raquel. Raquel era una actriz maravillosa, especialmente de tragedias, y fue distinguida como tal. El público conocía su vida privada y la encontraba vergonzosa (ella era mantenida por el Dr. Véron), pero separaba a la actriz de la mujer privada. Una generación después, actrices como la Bernhardt y Eleonora Duse no tenían vida privada a los ojos de su público. El público quería conocer todo lo que pudiesen acerca de los actores y las actrices que aparecían frente a él; estas criaturas eran como imanes. «El verdadero logro de Sarah —escribió uno de sus críticos— era la parte de Sarah Bernhardt: su *mise en scène* personal.»[118]

El público de Sarah Bernhardt estaba fascinado con ella, si bien en forma indiscriminada. Su maquillaje, sus opiniones sobre acontecimientos cotidianos, su maliciosa chismografía eran devorados por la prensa popular. En la medida en que el público no tenía un carácter expresivo declarado y propio, ¿cómo podía ser crítico, cómo podía el ejecutante ser objetivado, juzgado y puesto en perspectiva? La época de la murmuración acerca de los propios sirvientes había concluido. ¿Cómo sería el volverse capaz de llevar una máscara auténticamente expresiva o el exhibir los sentimientos propios? Uno devoraba los detalles de la vida de la Bernhardt para hallar el secreto de su arte; ya no existen límites alrededor del yo público.

Tanto en la fantasía de la autoridad como en la eliminación de los límites del yo público, observamos que el espectador confiere al ejecutante público una personalidad. Y es por esa razón que al final no es muy correcto referirse a la relación de los espectadores con los actores como a la dependencia de la mayoría con respecto de la minoría. La debilidad de la mayoría les induce a descubrir y a conferir cualidades de personalidad en la clase especial de gentes que fueran una vez sus sirvientes.

Dicho de otro modo: el ejecutante no hacía que los espectadores dependiesen de él; esa noción de dependencia se extrae de una idea tradicional del poder carismático apropiado para describir a una figura religiosa pero aplicado a una personalidad artística moderna. Las fuerzas que introdujeron a la personalidad dentro del dominio público confirieron a la mayoría de aquellos que

117. YOUNG, *op. cit.*, pp. 236-238.
118. RICHARDSON, *op. cit.*, p. 142.

vivían en público la convicción de que poseían una «verdadera» personalidad, y de este modo estas gentes fueron en busca de unos pocos que tenían esa personalidad, una búsqueda que debía concluir sólo por medio de actos de fantasía. Un fruto de esta situación lo constituyó una nueva imagen para «el artista» en sociedad; otro lo sería una nueva forma de dominación política.

Las reglas para la emoción pasiva que las gentes aplicaban en el teatro, también las aplicaban fuera de él, para tratar de comprender la vida emocional de un medio de extraños. El hombre público como espectador pasivo era un hombre liberado y exento. Estaba exento de las cargas de responsabilidad que llevaba en el hogar, y aún más, estaba exento de la acción misma. El silencio pasivo en público es un medio de retirada; en la medida en que el silencio puede reforzarse, cada persona está libre del vínculo social mismo.

Por esta razón, para poder comprender al espectador como figura pública debemos finalmente comprenderle fuera del teatro, en las calles. Ya que en este medio su silencio sirve a un propósito mayor: aquí aprende que sus códigos para la interpretación de la expresión emocional son también códigos para aislarse de los demás; aquí aprende una verdad fundamental de la cultura moderna, que la búsqueda del sentimiento y del conocimiento personal es una defensa contra la experiencia de las relaciones sociales. La observación y «el dar vuelta las cosas en la cabeza» toman el lugar del discurso.

Observemos cómo el enfoque sobre un ejecutante profesional fue transferido en primera instancia al enfoque del extraño en la calle. En «The Painter of Modern Life», un ensayo sobre Constantin Guys, Baudelaire indagó acerca de la figura del *flâneur*, el hombre de los bulevares que «se viste para ser observado» y cuya verdadera vida depende del interés que despierta en los demás en la calle: el *flâneur* es una persona ociosa que no es un aristócrata desahogado. El *flâneur* que Baudelaire toma como el ideal del parisino de clase media, así como lo hace Poe en *The Man of the Corowd* al tomarlo como el ideal del londinense de clase media y así como lo toma posteriormente Walter Benjamin como el símbolo del burgués del siglo XIX quien imaginaba cómo tendría que lucir para ser interesante.[119]

¿Cómo hace este hombre que se exhibe en los bulevares, esta criatura que intenta atraer la atención de los demás, para causar una impresión?, ¿cómo hacen los demás para responderle? Una historia de E. T. A. Hoffmann, *The cousin's Corner Window*, nos da una pista. El primo se encuentra paralítico; él mira desde su ventana de la esquina hacia la gran multitud urbana que pasa ignorándole. Él no tiene deseo alguno de unirse a la multitud ni

119. Ver el libro de Walter BENJAMIN, *Illuminations*, ed. Hannah Arendt (Nueva York: Schocken Books, 1969), «Baudelaire».

de conocer a las personas sobre las que logra despertar atención. Le dice a un visitante que le gustaría iniciar al hombre que puede mover sus piernas «en los principios del arte de mirar». El visitante es obligado a reconocer que nunca comprenderá a la multitud a menos que también se encuentre paralítico, a menos que mire pero sin poder moverse.[120]

Así es como debe considerarse al *flâneur*. Él está para ser observado y no para que le hablen. Para comprenderle, uno debe aprender «el arte de mirar», lo que significa volverse como un paralítico.

Este mismo valor se aplica en la observación de, más que en la interacción con, los fenómenos que rigen gran parte de la ciencia positivista de la época. Cuando el investigador introducía sus propios valores, «hablaba a sus datos», los distorsionaba. Dentro de la psicología misma, los primeros que practicaron las terapias parlantes explicaban su trabajo al público por medio de un contraste estereotipado con el alivio proporcionado por los sacerdotes: los sacerdotes no escuchan realmente, ellos interfieren demasiado al aportar sus propias ideas y de este modo son incapaces de comprender los problemas que se traen al confesionario. Mientras que el psicólogo que escucha pasivamente sin ofrecer consejo inmediato, comprende mejor el problema del paciente porque no ha interferido con la expresión hablada de éste «coloreándola» o «distorsionándola» con su propio discurso.

Es en el nivel psicológico donde esta idea referida al silencio y a la evaluación compromete nuestra atención. En el siglo pasado existía una íntima relación entre el tomar a las apariencias como signos de la personalidad y volverse un espectador silencioso en la vida cotidiana. A primera vista, esta relación parece absurda, ya que tomar seriamente la apariencia de alguien como un signo del yo implica una intrusión activa, incluso curiosa, dentro de la vida de él o de ella. Recordemos, sin embargo, los cambios en las artes escénicas cotidianas de la compra-venta que se producían en los bazares: aquí también se producía la unión del silencio de una persona con un acto de concentración; del mismo modo, en el teatro, en la calle, en una reunión política, los nuevos códigos de la personalidad requerían nuevos códigos de lenguaje. La expresión pública podía ser comprendida solamente a través de la imposición de restricciones sobre uno mismo. Esto significaba una subordinación frente a la minoría que actuaba y también era algo más. Esta disciplina del silencio era un acto de purificación. Uno quería ser estimulado plenamente, sin la adulteración de los propios gustos, la historia o el deseo de responder. Fuera de esto, la pasividad llegó a ser lógicamente un requisito para el conocimiento.

Del mismo modo en que existía una relación entre el silencio

120. *Ibid.*, p. 173.

y la clase social en el público teatral, así también existía una relación entre los dos en una multitud callejera. El silencio público entre los trabajadores era considerado por la burguesía como un signo de que los trabajadores, si bien no estaban satisfechos, eran obedientes. Esta creencia se derivó de una interpretación hecha por primera vez por la burguesía del siglo XIX acerca de una relación entre la revolución y la libertad de expresión entre los trabajadores. La interpretación era simple. Si a los trabajadores se les permitía congregarse podrían comparar injusticias, urdir y conspirar, fomentar intrigas revolucionarias. Por lo tanto, entraron en vigor leyes como aquellas de 1838 en Francia que prohibían las discusiones públicas entre los trabajadores, y se estableció un sistema de espías en la ciudad cuyo objetivo era informar acerca de los lugares donde se congregaban las pequeñas moléculas de trabajadores, en qué cafés y en qué momento.

A fin de protegerse, los trabajadores comenzaron a simular que sus encuentros en los cafés sólo tenían el propósito de beber un grueso y confortante trago luego de la labor diaria. La expresión *boire un litre* («beberse un litro» de vino) comenzó a emplearse entre los trabajadores en los años de 1840; significaba, expresada en voz alta para que lo escuchase el patrón, que los muchachos iban a emborracharse en el café. No hay nada que temer en su sociabilidad; la bebida les habría enmudecido.[121]

Las restricciones sobre el derecho de los trabajadores a congregarse no se formalizaron en Inglaterra en los años de 1840 al extremo en que lo habían hecho en Francia; pero los temores de la clase media eran los mismos, y en Londres la policía parecía haber reforzado informalmente las restricciones sobre la asociación, que en París eran una cuestión de decreto. El mismo alarde de alcoholismo, el mismo disfraz de asociación se encontraba por lo tanto en la clase trabajadora de Londres como de París, aun cuando, legalmente, no había necesidad de ello.

Nadie puede negar el sentido escapista de la bebida en muchos trabajadores en París, Londres y otras grandes ciudades del siglo XIX. Cualquiera sea el balance entre el alcoholismo real y simulado, el disfraz es importante porque revela las conexiones que los parisinos y londinenses de clase media establecían entre la estabilidad social, el silencio y el proletariado.

Cuando el café se transformaba en un lugar de conversación entre los trabajadores, amenazaba el orden social; cuando el café se volvía un lugar donde el alcoholismo destruía la comunicación, se mantenía el orden social. La condena de las tabernas de la clase baja por parte de la sociedad respetable debe ser observada con un ojo crítico. Mientras que estas condenas eran sin duda sinceramente expresadas, la mayoría de las veces en que

121. CACÉRÈS, *op. cit.*, p. 173.

se clausuraba un café o una taberna, la causa no era provocada por el desenfreno de la bebida sino por la evidencia de que las gentes en los cafés estaban sobrias, furiosas y conversando.

La relación entre el alcohol y la pasividad pública nos lleva un paso más allá. Gracias al trabajo de Brian Harrison se pueden trazar mapas de Londres en el siglo XIX de aquellos lugares donde estaban ubicados los negocios de venta de licores y las tabernas en diferentes zonas de la ciudad. En los distritos donde residía la clase trabajadora existía, a fines del siglo XIX en Londres, una gran cantidad de tabernas y no una gran concentración de negocios de venta de licores. En los distritos de clase media alta, existían muy pocas tabernas y una gran concentración de licorerías. A lo largo del Strand, que entonces era una gran área de oficinistas, se encontraba una gran cantidad de tabernas y eran utilizadas a la hora del almuerzo. El descanso que la taberna y sus bebidas alcohólicas proporcionaban a la hora del almuerzo era respetable; era un descanso del trabajo. La taberna como descanso del hogar era, por contraste, degradante. Harrison nos cuenta que para los años de 1830

> los comerciantes de Londres, sin embargo, bebían en sus hogares y el beber en privado, como opuesto a hacerlo en público, se estaba transformando en un signo de respetabilidad.[122]

La capacidad para excluir a las tabernas, lugares ruidosos donde reinaba la jovialidad, era una prueba de la capacidad de un vecindario para pasar por respetable. A pesar de que es mucho menos lo que se conoce de París que de Londres acerca de este proceso de exclusión del siglo XIX, es razonablemente cierto que la *taverne*, o peor la *cave* local debajo de una taberna fue uno de los objetivos de Haussmann al reconstruir la ciudad; él no deseaba eliminarlos sino más bien sacarlos de los vecindarios burgueses. El silencio es orden porque el silencio es la ausencia de interacción social.

La noción de silencio dentro de los propios estratos burgueses tenía un significado afín. Tomemos, por ejemplo, los cambios ocurridos en los clubs ingleses desde la época de Johnson. A mediados del siglo XIX, las gentes iban a los clubs para poder sentarse en silencio sin ser molestados por nadie; si así lo deseaban, podían estar absolutamente solos en una habitación colmada de amigos. En el club del siglo XIX, el silencio se había transformado en un derecho.[123]

122. La mejor descripción corriente de la vida de taberna la ofrece Brian HARRISON en su obra «Pubs», en H. J. DYOS y Michael WOLFF, eds., *The Victorian City*, vol. I (Boston: Routledge & Kegan Paul, 1973); cita de Brian HARRISON, *Drink and the Victorians* (Londres: Faber and Faber, 1971), p. 45.
123. John WOODE, *Clubs* (Londres: 1900), *passim*.

Este fenómeno no estaba limitado a los grandes clubs londinenses; en aquellos clubs más pequeños, el silencio también se había vuelto un derecho. Pero esto era claramente un fenómeno londinense; los visitantes que llegaban desde las provincias decían sentirse intimidados por el silencio que reinaba en los clubs de Londres, y se hacían frecuentes comparaciones entre la jovialidad que caracterizaba a los clubs provincianos de Bath, Manchester o incluso Glasgow y el «silencio mortuorio que había en White».[124]

¿Por qué este silencio en los clubs de la gran ciudad? Hay una explicación simple para ello; a saber, que Londres está fatigado y atosigado y las gentes se refugiaban en sus clubs para escapar de esta situación. Lo que en gran medida tal vez sea cierto, pero plantea el siguiente interrogante: ¿por qué la «relajación» consistía en no hablar con las demás gentes? Después de todo, estos caballeros en la calle no charlaban libremente con todos los extraños con que se topaban. En realidad, si la metrópoli era el monstruo ciego e impersonal en que la mitología popular la había transformado, entonces uno podía suponer que la manera de escapar a toda esta impersonalidad de las calles sería encontrar un lugar donde se pudiese hablar sin restricciones.

Para aclarar un poco toda esta confusión, nos ayudará comparar el club londinense con el café parisino no proletario. Naturalmente, la comparación es torpe. Los cafés estaban abiertos para todos aquellos que podían pagar; los clubs eran exclusivos. Pero la comparación también es pertinente porque tanto el café como el club comenzaron a funcionar a través de reglas similares referidas al silencio como un derecho público de protección contra la sociabilidad.

Desde mediados del siglo XIX, en varios distritos los cafés comenzaron a extenderse sobre la calle. En el siglo XVIII el café Procope colocó sillas y mesas en la calle en unas pocas ocasiones, tales como al concluir una gran velada en la Comédie Française, pero dicha práctica era inusual. A raíz de la construcción de los *grands boulevards* por el barón Haussmann en la década de 1860, los cafés dispusieron de un espacio mucho mayor para extenderse sobre la calle. Estos cafés callejeros en los *grands boulevards* tenían una diversa clientela perteneciente a las clases media y alta; los operarios y los obreros semicalificados no frecuentaban estos lugares. En las décadas que sucedieron a la finalización de los *grands boulevards*, una enorme cantidad de personas se sentaban a la puerta de sus casas en verano, primavera y otoño, y en invierno permanecían detrás de las lunas que miraban hacia la calle.

Además de los bulevares existían dos centros donde se desarrollaba la vida de café. Uno se encontraba alrededor de la nueva Ópera de Garnier; juntos se hallaban el Grand Café, el Café de la Paix, el Café Anglais y el Café de París. El otro centro de la vida del café era el Barrio Latino. Los más famosos eran el Café Voltaire, el Soleil d'Or y el François Premier. En el café del bulevar, de la Ópera y del Barrio Latino, la columna vertebral del comercio era el *habitué* más que el turista o el caballero elegante que salía con una mujer mundana. Era esta clientela la que utilizaba el café como un lugar para estar en público y solo.[125]

124. *Ibid.*

Observamos el cuadro *La bebedora de ajenjo*, de Degas, y vemos a una mujer sentada en un café de la Orilla Izquierda mirando fijamente el fondo de su copa. Tal vez ella es respetable pero nada más; se encuentra totalmente aislada de aquellos que la rodean. Apuntando a la clase media, Leroy-Beaulieu en su *Question Ouvrière au XIX Siècle* preguntaba sobre la burguesía ociosa en París: «¿Qué hacen en nuestros bulevares esas hileras de cafés, rebosantes de ociosos y bebedores de ajenjo?». Leemos acerca de «las grandes multitudes silenciosas observando cómo vive la calle» en *Nana*, de Emile Zola; observamos las fotografías de Arget tomadas al café que es actualmente el Sélect Latin en el Boulevard St.-Michel y vemos figuras solitarias sentadas a una mesa y mirando fijamente hacia la calle. Parece un cambio simple. Por primera vez había en el café grandes cantidades de personas reunidas, descansando, bebiendo, leyendo pero separadas por muros invisibles.[126]

En 1750, parisinos y londinenses consideraban a sus familias como dominios privados. Los modales, el lenguaje y la vestimenta del gran mundo comenzaban a ser inapropiados dentro de la intimidad del hogar. Ciento veinticinco años más tarde este divorcio entre el hogar y el gran mundo se había vuelto, en teoría, absoluto. Pero, nuevamente, el clisé histórico no es muy exacto. Debido a que el silencio originaba el aislamiento, la distinción entre público y privado no podía hacerse en base a considerarlos opuestos. El espectador silencioso que no miraba a nadie en particular, protegido por su derecho a permanecer solo, podía ahora estar absolutamente sumido en sus pensamientos y en sus ensueños; paralizado desde un punto de vista sociable, su conciencia podía flotar libremente. Uno se escapaba del salón familiar para lograr esta intimidad en el club o en el café. Por lo tanto, el silencio superponía la imaginación pública y privada. El si-

125. RICHARDSON, *op. cit.*, p. 128; ver mapa en la obra de David H. PINKNEY, *Napoleon III and the Rebuilding of Paris* (Princeton: Princeton University Press, 1958), p. 73; Raymond RUDORFF, *The Belle Epoque: Paris in the Nineties* (Nueva York: Saturday Review Press, 1973), pp. 32, 149-150.

126. LEROY-BEAULIEU, *La Question Ouvrière au XIX Siècle*, citado en Richardson *op. cit.*, p. 88; ver la obra de Henri d'ALMERAS, *La Littérature au Café sous le Second Empire*, en «Les Oeuvres Libres», núm. 135 (Sept. 1932), para una bella descripción de aquellos que se sentaban y observaban a los literatos que se dejaban observar.

lencio permitía simultáneamente ser visible a los demás y permanecer aislado de ellos. Se produjo aquí el nacimiento de una idea que el rascacielos moderno, como ya hemos visto, lleva a su conclusión lógica.

Este derecho a escapar hacia la intimidad pública era disfrutado desigualmente por ambos sexos. Incluso en los años de 1890, una mujer no podía ir sola a un café en París o a un respetable restaurante en Londres sin despertar algún comentario y siendo, ocasionalmente, rechazada en la puerta de los mismos. Se le negaba supuestamente la entrada como una cuestión originada en su mayor necesidad de protección. Que un trabajador abordase a un caballero en la calle para preguntarle la hora, o las instrucciones para encontrar alguna calle, no era causa de enojo; si este mismo trabajador hubiese abordado a una mujer de clase media con el mismo propósito, hubiera constituido un ultraje. Dicho de otro modo, «la muchedumbre solitaria» era un dominio de libertad privatizada, y los hombres, ya sea para eludir simplemente algún tipo de dominación o debido a una necesidad mayor, estaban más capacitados para escapar hacia él.

En el siglo XIX, las reglas para comprender las apariencias se movían más allá de aquellas reglas a través de las cuales Rousseau había analizado la ciudad. Él podía imaginar vivo al público cosmopolita únicamente caracterizando como un actor a cada uno de los habitantes de la ciudad; en su París todos estaban comprometidos con la autoinflación y la búsqueda de reputación. Imaginaba una ópera perversa en la que cada uno machacaba su parte porque todo valía. En las capitales del siglo XIX, en cambio, la forma escénica adecuada era el monólogo. Rousseau aspiraba a una vida social en la que las máscaras se transformasen en rostros y las apariencias en signos del carácter. En cierto sentido sus deseos se realizaron, las máscaras se transformaron efectivamente en rostros en el siglo XIX pero la consecuencia fue el desgaste de la interacción social.

En los años de 1890, se desarrolló en París y en Londres una forma de entretenimiento social que encarnaba perfectamente las nuevas reglas. Los banquetes públicos masivos se volvieron populares en la ciudad; cientos, y en ocasiones miles, de personas se encontraban estrechamente reunidas, la mayoría de las cuales sólo conocían a unos pocos en el salón. Se servía una cena uniforme y luego dos o tres personas ofrecían discursos, leídos de libros propios o de otras personas, o se entretenía a la multitud de alguna otra manera. El banquete concluía lo que la casa de refrigerios había comenzado dos siglos antes. Era el fin del lenguaje como forma de interacción, su fin como una forma libre, fácil y, sin embargo, elaboradamente tramada. El banquete multitudinario fue el símbolo de una sociedad que persistía en el dominio público como un dominio importante de

la experiencia personal, pero que le había agotado de significado en términos de las relaciones sociales.[127]

Por estas razones, hacia fines del siglo XIX habían cambiado los términos fundamentales del público. El silencio fue el agente de la dependencia en el arte, del aislamiento-como-independencia en la sociedad. Toda la exposición razonada de la cultura pública se había quebrado. Se había invertido la relación entre el escenario y la calle. Las fuentes de la creatividad y la imaginación que habían dado vida a las artes ya no eran utilizables como alimento de la vida cotidiana.

127. Roger SHATTUK, *The Banquet Years*, Cap. 1.

X. La personalidad colectiva

Habiendo llegado hasta este punto en la historia de la vida pública, puede resultar útil preguntar, ¿cómo hizo el siglo XIX para fijar los cimientos de nuestros problemas actuales? En la actualidad, la experiencia impersonal parece insensata y la complejidad social una amenaza inmanejable. Por el contrario, la experiencia que parece decirnos algo acerca del yo, que ayuda a definirlo, a desarrollarlo o a alterarlo, se ha transformado en un asunto opresivo. En una sociedad íntima, todos los fenómenos sociales, no importa cuán impersonal sea su estructura, se convierten en cuestiones de personalidad a fin de tener un significado. Los conflictos políticos son interpretados en función de la actuación de las personalidades políticas; el liderazgo se interpreta en función de la «credibilidad» más que de la realización. La «clase» a la que uno pertenece parece ser el producto de la habilidad y la presión personal más que de una sistemática determinación social. Enfrentada con la complejidad las gentes buscan algún principio interno, esencial en medio de lo múltiple, ya que la conversión de los hechos sociales en símbolos de personalidad únicamente tenía éxito cuando los complejos matices de la contingencia y la necesidad eran quitados de escena.

El acceso de la personalidad al dominio público en el siglo XIX preparó el terreno para esta sociedad íntima. Lo hizo así induciendo a las gentes a creer que los intercambios en sociedad eran revelaciones de la personalidad. Y lo logró también a través de la formación de la percepción de modo tal que los contenidos de la personalidad no cristalizaban nunca, comprometiendo por lo tanto a los hombres en una interminable y obsesiva búsqueda de pistas en lo referente a aquello que los demás, y ellos mismos, eran «realmente». A lo largo de cien años, los compromisos y los vínculos sociales han cejado frente a la pregunta, «¿qué es lo que siento?». En realidad, las tareas de desarrollo de la personalidad han llegado a parecer antitéticas de las tareas de acción social.

Las diferencias entre el siglo pasado y el nuestro residen en el hecho de que en el siglo pasado se creía que ciertas tareas de la personalidad, sobre todo el despertar del sentimiento espontáneo, ocurría únicamente en un medio impersonal, aun cuando este despertar no ocurriese a través de un proceso de participación social activa. La persistencia de una creencia en el do-

minio público estaba vinculada a un fuerte deseo de escapar de la familia y sus rigores. Hoy podemos condenar este escape hacia la impersonalidad ya que los hombres disponían de mucha más libertad que las mujeres para conseguirlo, pero como el público mismo ha sido eliminado de nuestras mentes y de nuestra conducta, la familia se ha vuelto continuamente más exigente. Es nuestro único modelo para poder definir cómo son las relaciones emocionales «reales». Excepto para aquellos de nosotros que son muy ricos, no conocemos ninguna alternativa cosmopolita. El escape voyerista de la familia que se utilizaba en el siglo pasado no debe ser, por lo tanto, completamente descartado; al menos algunas gentes deben escapar.

La sociedad íntima está organizada alrededor de dos principios, uno al que yo he definido como narcisismo y otro al que habré de definir en el curso de este capítulo como *gemeinschaft* destructivo. Este barbarismo de la ciencia social posee, lamentablemente, un significado útil pero intraducible. El acceso de la personalidad a la vida pública del siglo pasado abrió el camino para cada uno de ellos.

El narcisismo, como se recordará, es la búsqueda de gratificación del yo que al mismo tiempo impide que esta gratificación ocurra. Este estado psíquico no está originado por una condición cultural sino que es una posibilidad de carácter para cualquier ser humano. Pero el narcisismo puede ser estimulado por los desarrollos culturales y puede variar en su expresión de siglo en siglo, de modo que en algunas circunstancias puede parecer aburrido, en otras patético y en otras una angustia compartida.

El narcisismo depende de una parte elemental del aparato psíquico que entra en suspensión. Esto significa el «egotismo ilustrado» o lo que se denomina técnicamente una «función secundaria del yo». En la medida en que una persona puede formar en su mente una idea de lo que quiere, de lo que sirve a sus intereses, y de aquello que no le sirve para ninguno de estos objetivos, comprueba la realidad de una manera peculiar. Él juzga lo que hay en ella para él, más que si es él. La palabra «ilustrado» en la jerga económica capta esta situación con más claridad que la jerga psicoanalítica. Cualquier realidad particular es «aligerada» de la carga de tener que sintetizar un estado del ser o de tener que satisfacer como una expresión de la persona. Una vez «aligerada» de esta manera, no se la hallará sistemáticamente escasa, tal como ocurre cuando una persona trata de emplear relaciones limitadas y concretas para simbolizarse. El egotismo ilustrado tiene también la connotación de traer la luz para resolver una situación, ponerla en perspectiva, descubrir qué placer verdadero ofrece una situación merced a la definición de los límites de la situación misma. He pensado a menudo que la mejor definición de una función del yo podría derivarse de lo

siguiente: significa aprender cómo coger más que a desear. Ello suena posesivo y dominante; de hecho, sin embargo, aquellos que han aprendido a coger son más sencillos que aquellos que están arraigados al narcisismo del deseo inenfocable.

Para que una cultura estimule el narcisismo debe, por lo tanto, desalentar a las gentes de coger; debe desviarlos de un sentido acerca de su propio egotismo, debe suspender la facultad de juzgar las nuevas experiencias y estimular la creencia de que esta experiencia es absoluta en cada momento. Esta desviación del juicio es a lo que dio origen el acceso de la personalidad dentro del dominio público en el siglo pasado.

Hemos visto en el último capítulo cómo la personalidad del artista en público estaba relacionada con un problema de «texto»; él enfocaba la atención del público fuera del texto que era ejecutado. Ahora veremos cómo, cuando la personalidad pública es un político, él también concita la atención sobre sí al extremo de que desvía la atención con respecto al «texto». Ese texto es la suma de los intereses y necesidades de sus oyentes. En la medida en que un político despierta en público la creencia en él como persona, en esa misma medida aquellos que son crédulos pierden el sentido de sí mismos. La suspensión del juicio a través de los modos de pasividad y de duda ya la hemos visto en acción dentro de un contexto artístico público. En lugar de juzgarle a él, sus oyentes desean ser conmovidos por él, desean experimentarle. La misma situación se aplica a una «personalidad» política; sus oyentes también pierden el sentido de sí mismos. Ellos enfocan su atención sobre quién es él, más que sobre lo que él puede hacer por ellos. A este proceso lo llamaré la suspensión de los intereses yoicos de un grupo, que no es una frase elegante pero sí una provechosa combinación de lo económico y lo psicoanalítico. Este proceso comenzó a aparecer en la vida política de las capitales del siglo XIX.

La segunda característica de la sociedad íntima de nuestros días es su vigoroso énfasis sobre la comunidad. En su definición más florida, una comunidad es un vecindario, un lugar en el mapa; esta definición hace hoy común al buen sentido precisamente debido a la atomización de la ciudad que tuvo lugar en el siglo XIX, de modo que la gente que vivía en diferentes zonas de la ciudad vivía a su vez diferentes clases de vida. Esta definición florida es, sin embargo, demasiado estrecha también; las gentes pueden tener toda clase de experiencias de comunidad que no dependan del hecho de la convivencia próxima.

El sociólogo Ferdinand Tönnies trató de describir el sentido no geográfico de la comunidad por medio del contraste entre *gemeinschaft* y *gesellschaft*. El primero se refiere a la comunidad en el sentido de las relaciones emocionales plenas y abiertas con los demás. Al oponer esta idea de comunidad a *gesellschaft* (sociedad), Tönnies significaba la creación de un contraste histór-

co más que la descripción de dos estados de vida diferentes que pueden existir al mismo tiempo. Para él, la *gemeinschaft* existía en el mundo precapitalista y preurbanizado de fines de la Edad Media o en las sociedades tradicionales. La *gemeinschaft*, las comunicaciones plenas y abiertas con los demás, es factible sólo en una sociedad jerárquica. Las relaciones de la *gesellschaft*, por el contrario, son apropiadas a la sociedad moderna con su división del trabajo y sus clases inestables más que con posiciones fijas. Aquí las gentes aplicarán el principio de la división del trabajo a sus sentimientos, de modo que en cada uno de sus encuentros con los demás sólo habrán de comprometerse parcialmente. Tönnies lamentaba la pérdida de *gemeinschaft* pero creía que sólo un «romántico social» podía creer en su reaparición.

Nos hemos transformado en los «románticos sociales» a los que aludía Tönnies. Creemos que la revelación de uno mismo a los demás es un bien moral en sí mismo, independientemente de las condiciones sociales que rodeen a esta revelación. Recordemos a aquellos entrevistadores descritos al comienzo de este libro; ellos creían que, a menos que se revelaran a sí mismos toda vez que el paciente exhibía algo, no podrían comprometerse en una relación auténtica y humana con sus pacientes. En cambio, tratarían a sus pacientes como a un «objeto», y la objetivación es mala. La noción de comunidad implicada en este punto es la crencia de que cuando las gentes se revelan entre sí, crece un tejido que los enlaza. Si no existe una apertura psicológica, no puede haber un vínculo social. Este principio de comunidad constituye el exacto opuesto de la comunidad «sociable» del siglo XVIII, en la cual los actos de disfraz y las máscaras era lo que las gentes compartían.

Cualquier tipo de comunidad es algo más que un grupo de costumbres, comportamientos o actitudes acerca de otras gentes. Una comunidad también es una identidad colectiva; es una manera de poder decir quiénes somos «nosotros». Pero si la cuestión es abandonada allí, cualquier agrupación social, desde un vecindario hasta una nación, podría ser considerada como una comunidad mientras las gentes en el grupo pudiesen alcanzar un retrato de sí mismos como una totalidad. La cuestión reside en cómo llegaron a conformarse estos retratos de la personalidad colectiva, qué elementos emplearon las gentes para forjar un sentido con respecto a quiénes somos «nosotros».

La manera más simple de conformar una identidad comunal tiene lugar cuando un grupo es amenazado en su propia supervivencia, ya sea por una guerra u otra catástrofe. Cuando emprenden la acción colectiva para hacer frente a esta amenaza, las gentes se sienten más unidas unas con otras y buscan imágenes que las vinculen. La acción colectiva alimentando una autoimagen colectiva; esta alianza se extiende desde los ideales del pensamiento político griego hasta el lenguaje de las casas de refrigerios y los teatros en el siglo XVIII; el lenguaje compartido producía en las gentes la sensación de constituir un «público». En líneas generales podemos decir que el «sentido de comunidad» de una sociedad con una vida pública vigorosa, nace de esta unión de la acción compartida con un sentido compartido del yo colectivo.

Pero en una época en que la vida pública se está erosionando, esta relación entre la acción compartida y la identidad colectiva se rompe. Si las gentes no se hablan en las calles, ¿cómo habrán de saber quiénes son como grupo? Podemos decir, en tal caso, que ellos simplemente dejarán de pensar en ellos mismos como un grupo; en el siglo pasado las condiciones de la vida pública muestran que esto no era así, al menos en los tiempos modernos. Aquellas personas solas y silenciosas en los cafés, aquellos *flâneurs* de los bulevares que pasaban pavoneándose pero que no hablaban con nadie, seguían pensando que se encontraban en un medio especial y que las otras personas que estaban en ese medio compartían algo con ellos. Los elementos que ellos utilizaban para construir una imagen sobre quiénes eran como colectividad, ahora que ni la vestimenta ni el lenguaje eran elementos reveladores, eran los elementos de la fantasía y la proyección. Y en la medida en que ellos consideraban a la vida social en función de estados de personalidad y de símbolos personales, lo que comenzaron a hacer fue crear un sentido de personalidad común en público producido por, y sustentado únicamente en, actos de fantasía. Dado el hecho de que los símbolos de la personalidad eran en realidad tan inestables y de que el acto de descifrar la personalidad era tan difícil, tiene sentido el que pudiese funcionar una ampliación de los términos de la personalidad a fin de abarcar la personalidad de un grupo colectivo, aunque más no fuese, por medio de actos de la fantasía y la proyección.

Por lo tanto, esta es la forma de comunidad que estudiaremos: una comunidad que tiene una personalidad colectiva generada por la fantasía común. Hay un largo camino desde el significado de la comunidad en la ciudad como vida local, pero entonces esa definición se encuentra muy lejos de abarcar la profundidad y seriedad del fenómeno de la comunidad misma. Además, trataremos de descubrir la relación existente entre este sentido de comunidad como personalidad compartida y los problemas de los intereses yoicos del grupo analizados previamente. Entre el fenómeno de la personalidad colectiva proyectada y la pérdida del interés grupal hallamos una relación directa: cuanto más domina la vida del grupo una personalidad común fantaseada, menos puede actuar el grupo para promover sus intereses colectivos. Esta brutal situación de causa-efecto cobró forma en el siglo pasado, y más obvia y seriamente en el terreno de la política de la lucha de clases.

Aquello que emergió en los últimos cien años, cuando comenzaron a formarse las comunidades de personalidad colectiva, fue que la imaginación compartida se transformó en un disolvente de la acción compartida. Así como la propia personalidad se transforma en una idea antisocial, la personalidad colectiva se transforma en una identidad grupal en la sociedad, hostil a la actividad grupal y difícil de traducirse dentro de ella. La comunidad, excepto en un sentido, se ha transformado en un fenómeno del ser colectivo más que en una acción colectiva. La única transacción en la que el grupo se compromete es en la purificación, en el rechazo y castigo de aquellos que no son «como» los demás. En la medida en que los elementos simbólicos utilizados en la formación de la personalidad colectiva son inestables, la purificación comunitaria se vuelve interminable, una búsqueda continua del norteamericano fiel, del auténtico ario y del revolucionario «genuino». La purga constituye la lógica de la personalidad colectiva; sus enemigos son todos los actos de alianza y cooperación o el Frente Unido. Establecido de una manera más general, podemos decir que cuando las gentes actualmente tratan de mantener relaciones emocionales plenas y abiertas entre sí, únicamente logran herirse mutuamente. Esta es la consecuencia lógica de la *gemeinschaft* destructiva que surgió cuando la personalidad hizo su aparición en sociedad.

Ya que tanto la suspensión de los intereses yoicos como la fantasía de la personalidad colectiva son tópicos cargados políticamente, porque invitan a la retórica, deseo examinar cada una de estas semillas de la sociedad íntima en términos de acontecimientos y personas específicos. La suspensión por medio de una personalidad pública de los intereses yoicos de un grupo es estudiada, en una de sus primeras manifestaciones, en los tempranos días de la revolución de 1848 en París; esa aparición es contrastada brevemente con el trabajo de un sacerdote revolucionario en la Florencia renacentista. La formación de la personalidad colectiva es analizada principalmente a través de un estudio del lenguaje de la comunidad durante el caso Dreyfus, en particular en el *J'Acusse* de Zola.

1848: la personalidad individual triunfa sobre la clase

Un nuevo modo de política acompañó el surgimiento del director de orquesta. En momentos de gran inquietud, la burguesía se mostraba capaz a veces de emplear códigos de personalidad en público como un elemento para dominar a los trabajadores en rebelión. Esta situación trascendía a través de un nuevo instrumento: el político que se había transformado en un ejecutante público creíble y conmovedor, una personalidad de autoridad que podía imponer sobre su público de la clase trabajadora esa disciplina del silencio que el público burgués imponía normalmente sobre sí mismo en el dominio del Arte. La consecuencia fue la temporaria, pero a menudo fatal, suspensión por parte de los trabajadores de sus propias demandas.

Hablar del político burgués como de un ejecutante que dominaba a los trabajadores es evocar una penosa cuestión. Es demasiado fácil considerar a los políticos como a manipuladores conscientes del público, o como a personas que comprenden sus propios poderes. Por lo tanto, una imagen de la lucha de clases en la sociedad del siglo XIX resulta colmada con villanos burgueses y trabajadores vírgenes seducidos. Pero el gran, y verdadero, drama de la dominación de clase en el siglo pasado reside precisamente en la ciega imposición de reglas de conocimiento sobre aquellos bajo quienes la burguesía solía dominarse y suprimirse a sí misma. Quienes las empleaban, comprendían y apreciaban el hecho de que estas reglas produjesen una pasividad efectiva no más de lo que comprendían el ciclo comercial que los hacía ricos o el hecho que sus temores a ser descubiertos por sus apariencias físicas formaban parte de toda una psicología social.

La revolución que tuvo lugar desde febrero a junio de 1848 señala la aparición de dos nuevas fuerzas que mantenían una conjunción entre ellas; el año 1848 fue un momento en el que se cruzaron los términos de cultura y clase. Es el primer momento en el cual los códigos de la etología, el silencio y el aislamiento —los códigos de la cultura burguesa pública— fueron suficientemente desarrollados como para afectar la experiencia que las gentes tenían de la revolución. Fue también la primera revolución en la que las cuestiones de clase y los conflictos de clase estaban conscientes en las mentes de aquellos comprometidos en el levantamiento.

En toda revolución o en todo movimiento social, un observador que así lo desee puede discernir a los intereses de clase desempeñando un rol. Aquellas situaciones en las que los propios actores hablan libremente acerca de sus intereses de clase constituyen una cuestión aparte. La aparición de una conciencia de clase distingue a la de 1848 con respecto a la revolución francesa anterior, la de 1830, en la cual la clase no estaba en la mente de aquellos que, sin embargo, pudieron haber estado motivados por ella. La propia producción industrial capitalista sólo comenzó a florecer dieciocho años antes de 1848; era natural que ciertos principios presentes en aquellos que lucharon en 1848 no estuviesen presentes en forma consciente en aquellos que lucharon en 1830.

Es muy común el hecho de llamar «revolución burguesa» a la revolución de 1830. La expresión es errónea si imaginamos entonces que la burguesía integraba las muchedumbres callejeras de París, o estaba de común acuerdo con aquellos diputados

comprometidos en la lucha constitucional con el gobierno de la Restauración. Esta fue una revolución dirigida por políticos y periodistas que reunían detrás detrás de sí en las calles de París a los trabajadores manuales, todos con diferentes reivindicaciones que formular; las muchedumbres constituían un grupo abigarrado, donde sólo estaban ausentes los muy pobres y los muy ricos. Pero la expresión «revolución burguesa» es apropiada si se la toma como representando una cierta visión del «pueblo» que permitía que este grupo heterogéneo se congregara por un momento.[128]

El cuadro de Delacroix *La libertad guiando al pueblo*, pintado en 1831, constituye la representación más famosa de esta comunidad llamada «el pueblo». Sobre las barricadas, a través de los desparramados cadáveres, aparecen tres figuras vivientes: en el centro se encuentra una «Libertad» alegórica, una mujer en la pose clásica pero con una bandera en una mano y una pistola en la otra, arengando a quienes vienen detrás de ella. El «pueblo» se encuentra en forma más destacada: a su izquierda, un caballero con sombrero de copa y con una chaqueta de fino paño negro, y a la derecha, un joven trabajador con el cuello de su camisa abierto y sendas pistolas en sus manos. Por lo tanto, «el pueblo» está compuesto de dos figuras representativas guiadas por una abstracción, por una Libertad alegórica. Era la solución del problema que se había presentado en la época de Wilkes —la representación humana de la libertad— en función de un mito compuesto del «pueblo». Pero era un mito del «pueblo» que no podía sobrevivir. En su brillante obra *The Absolute Bourgeois* (El burgués absoluto), T. J. Clark concluye un estudio realizado sobre esta pintura con las siguientes palabras:

> Ese era el problema con el mito burgués de la revolución. Los verdaderos términos del mito —la historia que el burgués se cuenta a sí mismo— señalaban su propia disolución... Si la nueva revolución era realmente heroica y universal, si habría de producir una nueva definición del hombre, si pueblo y burgués eran verdaderos aliados, entonces el pueblo debía estar representado; y el burgués se encontraría entre ellos, uno contra cuatro, o uno contra cien, un plantador colonial rodeado por esclavos.[129]

Hacia 1848, esta imagen del «pueblo» como un solo cuerpo ya no constituía una comunidad revolucionaria verosímil. En las artes visuales, se produjeron unos pocos intentos de utilizar la pintura de Delacroix como una representación de varias clases para la revolución de 1848; unos pocos pintores anónimos trataron de revivir las figuras de Delacroix a fin de describir la nueva revolución, pero dichos intentos fueron impopulares y desastres visuales. Las clases medias desaparecen gradualmente de aquellas representaciones acerca de la revolución, aun cuando en 1848, como en 1830, desempeñaron un rol dominante en su conducción. Cuando se produjeron las primeras hostilidades en febrero de 1848, Daumier se movió desde la imaginación de 1831 (como en *La insurrección*, c. 1848) hasta las imágenes del «pueblo» como el trabajador manual disciplinado o menesteroso (como en *Familia en las barricadas*, c. 1849).[130]

Aquello que ocurría en el terreno de la pintura ocurría también en los escritos de los propios trabajadores y en sus campeones intelectuales. En 1830, *journaux de travail* se referiría a sus intereses como «distintos» de aquellos de los hombres que eran propietarios. En 1848, hablaban de sus intereses como «antagónicos» a los de las clases burguesas. En realidad, «clase trabajadora», «proletario», «*menu peuple*», etcétera, tenían un significado poco consistente; las definiciones marxistas acerca de estos términos no eran dominantes, o incluso relativamente populares. Pero fue en 1848 cuando muchos trabajadores comenzaron a sospechar por primera vez de aquellos intelectuales de clase media que querían actuar como campeones de su causa. Los escritores-obreros que fundaron «L'Atelier», por ejemplo, excluyeron expresamente de la administración de este periódico popular a los simpatizantes que eran profesionales.[131]

En la rebelión podía encontrarse a gentes que pertenecían a todos los estratos sociales, pero sólo aquellos que eran de las clases trabajadoras podían ser imaginados como tales. El burgués liberal de 1848 es verdaderamente un hombre en el medio. Puede oponerse a los vestigios del *ancien régime*, puede estar a favor de un gobierno constitucional, de una expansión industrial o de la reforma, pero al mismo tiempo está a la defensiva. El es un rebelde y a la vez el objeto de la rebelión; está por un nuevo orden, pero por un orden en y de sí mismo.

Las revoluciones distorsionan el tiempo. En las mentes de aquellos que viven a través de ellas, parecía que por las noches se producían enormes cambios en la fábrica social; son súbitamente abandonados aquellos hábitos y costumbres que fueron practicados durante años o siglos; se hace casi imposible juzgar el significado de los acontecimientos, saber si tienen una importancia catastrófica o si no habrán de significar absolutamente nada al día siguiente. La propia agitación de los acontecimientos revolucionarios impulsa a las gentes a escindir a

128. Sobre la diversidad de la muchedumbre: Ernest LABROUSSE, *Le Mouvement Ouvrier et les Idées Sociales en France de 1815 a la Fin du XIX Siècle* (París, 1948), pp. 90 ss.; David PINCKNEY, *The French Revolution of 1830* (Princeton: Princeton University Press, 1972), pp. 252-258.
129. T. J. CLARCK, *The Absolute Burgeois* (Greenwich, Conn.; Nueva York Graphic Society, 1973), citado en p. 19.

130. *Ibid.*, pp. 9-30.
131. Priscilla ROBERTSON, *The Revolutions of 1848: A Social History* (Princeton: Princeton University Press, 1967), pp. 19-23.

los momentos entre sí; cada intercambio de disparos, cada lenguaje improvisado se transforma en un mundo en sí mismo; uno quiere sondear cada momento tratando de hallar alguna pista acerca de lo que ocurre, pero no hay tiempo. La lucha ha comenzado en la próxima calle, o debe llevarse un mensaje a través de la ciudad, o simplemente uno debe huir.

Por lo tanto, en la revolución las cuestiones referidas a cómo tomará uno conciencia de los encuentros momentáneos, cómo sabrá a quién creerle, se vuelven fundamentales. Los códigos para otorgar sentido a las apariencias, instrumentados por los extraños, adquieren una importancia superlativa cuando la historia se ha acelerado y el tiempo se ha suspendido.

En épocas de desorden revolucionario, es habitual que los códigos de significado permanezcan operativos pero que alteren sus canales normales. Los aristócratas pueden ver súbitamente con los ojos de los trabajadores, y sentir aquello que en tiempos normales hubiesen estado demasiado ciegos hasta para advertir. Recíprocamente, aquellos embarcados en la rebelión pueden comenzar a ver súbitamente, durante los momentos del levantamiento, con los ojos de aquellos que se encuentran sobre ellos, y esta visión puede obscurecer el sentido de sí mismos. Repentinamente uno puede intentar comprender lo que está ocurriendo tomando como referencia la concepción del mundo de aquellos grupos aparentemente más educados y seguros de sí, para darle un sentido a los propios intereses, que bien pueden ser destruir a los grupos referidos. Semejante desplazamiento del conocimiento fue lo que ocurrió en 1848.

Alphonse de Lamartine desempeñó un rol crucial en ese desplazamiento. Lamartine era reconocido, en los años de 1830, como un gran poeta romántico. No llegó accidentalmente a la política ya que desde finales de 1830 se había interesado profundamente por las cuestiones de la nación. A lo largo de la década de 1840, se le reputaba como un hombre de sólidos principios, más capaz para conducir los destinos de la nación que el rey burgués, Luis Felipe. Cuando la revolución estalló en París, se transformó en la principal personalidad a los ojos de las muchedumbres parisinas.

Los días 22 y 23 de febrero de 1848, el descontento popular que había estado latente durante años contra el reinado de Luis Felipe se convirtió en una revolución. Todos pensaron en los gloriosos días de 1830, las grandes jornadas que siguieron a 1789, pero esta revolución de 1848 fue al principio virtualmente incruenta. Había algo casi alegre en ella; para Marx, el período posterior a febrero fue más «dramático» que real:

> Esta fue la revolución de febrero, el levantamiento común con sus ilusiones, su poesía, su contenido imaginario y sus frases.

En marzo, abril y mayo el desorden dentro de París se volvió cada vez más violento. En junio, con grandes disturbios en las calles, los parisinos fueron reprimidos por violentas «fuerzas del orden» bajo el mando del general Cavaignac. El sobrino de Napoleón I entró en escena; hacia diciembre de 1848, era el vencedor absoluto en las elecciones presidenciales nacionales, y poco después comenzaba a preparar el camino para transformarse en dictador de Francia.[132]

Lamartine, un hombre de los días de febrero, fue soberano en marzo y abril; hacia junio, estaba agotado; en diciembre recibía 17.000 votos para presidente contra los 5.500.000 del joven Napoleón. Lamartine no era en aquellos tempranos días un conspirador revolucionario, aun cuando su *Histoire des Girondins*, aparecida en 1847, revivía el recuerdo de la Gran Revolución entre amplios sectores del público burgués, haciendo que el ocaso del *ancien régime* pareciese un acontecimiento humanitario.[133]

Para comprender por qué una personalidad pública otorgaba a un hombre el poder de pacificar a los trabajadores alborotados, es necesario comprender la importancia de las palabras en esta rebelión de febrero, que Marx desprecia como «sus ilusiones, su poesía». Theodore Zeldin nos dice:

> Se produjo súbitamente la libertad de hablar como a uno le gustase, sin temer a la policía, de publicar cualquier libro que uno quisiera, de editar periódicos sin impuestos, advertencia, dinero o censura.

Una inmensa cantidad de periódicos surgió repentinamente, trescientos en París, con una vasta circulación. El manto de silencio que, según habíamos observado, llevaban los trabajadores cuando se encontraban en los cafés, fue quitado de momento. El hecho de que Lamartine fuese valorado por su capacidad para hablar en público tuvo sentido en este medio donde por una vez fue posible hablar sin restricciones.[134]

Dispongámonos a seguir a Lamartine a lo largo de una jornada, el día 24 de febrero de 1848. A lo largo de todo ese día el gobierno estuvo reunido en el Ayuntamiento y el edificio se mantuvo rodeado por una enorme turba. Las gentes que integraban esta muchedumbre no eran el populacho de París; eran trabajadores que pertenecían a todos los estratos del trabajo simple y especializado y la mayoría no se conocían entre sí. Estaban

132. Citado en la obra de Georges Duveau, *1848: The Making of a Revolution*, trad. Anne Carter (Nueva York: Pantheon, 1967), p. xix; ver también *The 18th Brumaire of Louis Bonaparte* de Karl Marx, sin indicación de traductor (Nueva York: International Publishers, 1963), p. 21.

133. Ilustraciones de Duveau, *op. cit.*, p. xxi.

134. Theodore Zeldin, *France 1848-1945* (Oxford: Clarendon Press, 1973), cita en p. 484.

furiosos; todo aquel que intentara sostener las estructuras del poder parecía sospechoso.[135]

Durante ese día, Lamartine salió del edificio en siete oportunidades para dirigir la palabra a la multitud allí congregada. Al anochecer muchos de sus oyentes estaban borrachos; testigos presenciales nos cuentan de pistolas que eran amartilladas de repente, o de un hombre lanzándole un hacha. En cada oportunidad, cuando recién aparece, la multitud se mofa de él; al anochecer algunos piden su cabeza. La respuesta de Lamartine al anochecer, como lo ha sido durante todo el día, es extraordinaria. Él no le suplica a la turba ni trata de apaciguarla. En cambio, los desafía. Les recita poemas, les dice que *él* sabe lo que significa estar vivo en un momento revolucionario. Les llama necios, y les dice categóricamente que no comprenden lo que está ocurriendo. No es condescendiente; se siente afrentado por ellos y así se los hace saber.[136]

La lógica de la situación sugiere que, después de la primera frase en la que él expresara su desprecio, Lamartine tendría que estar muerto. Pero es exactamente esta muestra de desprecio, este rechazo a negociar con ellos, lo que tranquiliza a la multitud durante el anochecer como lo ha hecho todo el día. Whitehouse, el biógrafo de Lamartine, nos cuenta que la oposición obstinada de Lamartine confundía a la multitud. Se sentían «fascinados» por él como persona y comenzaban a actuar con arrepentimiento. Elias Regnault, un testigo presencial, recordaba que Lamartine actuaba «orgullosa, imperiosamente», pero le resultaba difícil recordar lo que Lamartine decía.[137]

Los triunfos de Lamartine en febrero, marzo y abril fueron los de un hombre que disciplinaba a aquellas multitudes que nuevamente pedían libertad, igualdad y fraternidad, llamándoles chusma frente a frente. Les decía que él era mejor que ellos porque podía expresar «la prohibición y el poder» mientras que ellos sólo podían reaccionar como animales. Cuando les demostraba cuán elevados y nobles eran sus propios sentimientos, ellos se volvían respetuosos y sumisos. En su presencia, colocaban a su lado sus propias demandas; o sea que la personalidad de Lamartine en público reprimía la expresión de los intereses de la multitud. Él era su conductor.

Los acontecimientos del día siguiente, 25 de febrero, evidenciaron todos los elementos de esta autoridad cristalizada: el énfasis sobre el momento inmediato cuando un político dirige la palabra a la multitud; su sentido de que su retórica es la

135. Duveau, *op. cit.*, pp. 33-52.
136. H. R. Whitehouse, *The Life of Lamartine* (Boston: Houghton Mifflin, 1918), II, 240.
137. Elias Regnault, *Histoire du Gouvernement Provisoire* (París, n.d.), p. 130. (El libro fue impreso en forma privada; las copias existentes se encuentran en la Bibliothèque Nationale, París y en The New York Public Library.)

revelación de una personalidad superior; la imposición del silencio; el abandono temporario de sus propios intereses por parte de la multitud.

Todas las revoluciones tienen momentos en los que algún acontecimiento trivial adquiere un valor simbólico momentáneo. Puede tratarse del derribo de la estatua de un viejo líder, o la destruccion de un monumento erigido para glorificar alguna batalla. Hacia fines de febrero de 1848 la cuestión se había centralizado en el color de la bandera: ¿debería ser roja, simbolizando la revolución, o tricolor, simbolizando a la nación? Algunos gobiernos extranjeros se han movilizado, abundan las conjuras y las contraconjuras, pero lo que se discute apasionadamente es el color de la bandera. El 29 de febrero, una gran multitud de trabajadres enardecidos rodean nuevamente el Ayuntamiento. Otra vez Lamartine se transforma en el emisario del gobierno que debe apaciguar a la turba, así los representantes del pueblo pueden tratar con el significado metafísico del paño rojo.

Pero Lamartine no les habla directamente acerca de la bandera. Les habla sobre sus propios sentimientos; compara al paño rojo con una bandera de sangre y luego recita un poema que ha escrito y que se refiere a banderas de sangre que flamean en el cielo. Fundamentalmente, les habla acerca de cómo él y ellos están separados y son diferentes, en tanto resisten su poesía. En sus memorias, Lamartine recuerda que finalizaba su discurso diciendo:

> En cuanto a mí, mi mano nunca firmará este decreto que buscáis. Hasta que la muerte me alcance, me negaré a aceptar esta bandera de sangre. Y vosotros tendríais que repudiarla tan vigorosamente como yo lo hago.

Tal vez a Lamartine le resultase fácil recordar estas líneas; las había escrito ya en una oportunidad, en su *Histoire des Girondins*, y habían sido puestas en boca de uno de los principales girondinos de 1791. Gracias a las investigaciones realizadas por Barthou sobre la oratoria de Lamartine, podemos saber que la mayoría de sus discursos eran ensayados y que Lamartine trabajaba a menudo frente a un espejo. Daba la apariencia de una inspiración espontánea, pero esta apariencia era tan minuciosamente calculada como el estudio que realizaba Garrick sobre los tonos de su propia voz.[138]

¿Cuáles eran los signos de la pasividad de la muchedumbre? Un testigo hostil, una mujer aristocrática cuyo seudónimo era Daniel Stern, ofrece una detallada descripción. La multitud de-

138. Cita de Lamartine, *Mémoires Politiques* (París, n.d.), II, 373; L. Barthou, *Lamartine Orateur* (París: Hachette, 1926), pp. 305-309.

bía prestar atención a la entonación de las palabras del orador para captar lo que éste quería decir, nos cuenta ella, ya que no había una cuestión ideológica con él ni un problema acerca de la posición que tomase, sino con su forma de hablar. Lo que obtenían cuando prestaban atención era algo muy estático: una mirada fugaz sobre los sentimientos del orador. Stern nos cuenta que, bajo el poder de la actuación del orador, las multitudes en aquellos días se volvían «irracionalmente apacibles». Se olvidaban de sus propios agravios y de sus propios intereses. Cuando Lamartine les decía que él podía sentir sin necesidad de gritar, que él se controlaba, se producía un contraste humillante frente a sus protestas ruidosas y desenfocadas. «Él subyugaba... la pasión de la turba merced a la fuerza de su incomparable elocuencia», nos dice Stern. A nadie importaba lo que él les decía, les impresionaba el hecho de que pudiese ser tan fino y poético. Cuando decimos que la máscara se transformaba en el rostro de semejante hombre, queremos significar que simplemente siendo capaz de generar emoción en público se demostraba que la persona que actuaba tenía una personalidad superior porque era «auténtica».[139]

De este modo, el político utilizaba la personalidad como una fuerza antiideológica; en la medida en que él pudiese despertar el interés, el respeto y la creencia en la calidad de su aparición en público, en esa medida él era capaz de distraer a su público de que tratase de su propia posición en el mundo. Este poder de la personalidad es el que horrorizaba a Tocqueville, aun cuando él era más conservador que Lamartine y por lo tanto el beneficiario de este restablecimiento del orden público que se produjo desde febrero hasta mediados de mayo. Tocqueville escribió:

> No creo que jamás nadie haya inspirado tan vehemente entusiasmo como aquel que (Lamartine) entonces estaba promoviendo; por lo tanto, uno debió haber visto al amor estimulado por el miedo para saber con qué exceso de idolatría son capaces de amar los hombres.[140]

Lamartine en acción era como De Gaulle en acción durante la Quinta República o, en una forma bastardeada, como Richard Nixon en acción cuando se defendía de los cargos de corrupción que le eran imputados. Si el líder puede concitar la atención sobre su capacidad para sentir en público, puede ilegitimizar las demandas de aquellos que le presionan. Pero este paralelismo es inexacto en un sentido. En este levantamiento revolucionario

139. Ver WHITEHOUSE, *op. cit.*, pp. 242-245; cita de REGNAULT, *op. cit.*, p. 130; ver también WHITEHOUSE, *op. cit.*, p. 241; Alexis de TOCQUEVILLE, *Recollections*, trad. Stuart de Mattos (Londres: Harvill Press, 1948), p. 126.
140. *Ibid.*, p. 124.

del siglo XIX, el líder tenía éxito al imponer los modelos de la clase media referidos a la propiedad —o sea, el silencio frente al arte— sobre un público de la clase trabajadora, fuera del teatro y en un momento en que la clase trabajadora estaba totalmente alborotada. Los políticos modernos ejercen la misma represión sobre un público diferente en su estructura de clase. Por otra parte, la moda ya no es más la retórica florida, sino que es el uso, la función, de esta retórica lo que vincula al pasado con el presente. Lo que vemos en Lamartine en estos primeros días violentos es el poder de la cultura de la personalidad sobre el interés de clase. Marx cometía un error tremendo al despreciar «la poesía y las frases elegantes» de este movimiento revolucionario por considerarlas irrelevantes para la «lucha verdadera» porque era la poesía y las frases elegantes lo que derrotaba a la lucha de clases.

Tocqueville también se mostró despiadado con Lamartine, al verlo sólo como la marioneta del régimen; Lamartine le servía como ministro de Asuntos Exteriores, y según el juicio de un historiador moderno, William Langer,

> ...se probó a sí mismo como un terco positivista... fundamentalmente (Lamartine) proclamaba una política de paz, tal como lo reconociera Palmerston en forma inmediata. La opinión británica, como así también el secretario de Asuntos Exteriores, rindieron homenaje a Lamartine, quien era obviamente un hombre sensato.

Pero no fueron estas habilidades las que le hicieron popular entre la multitud revolucionaria de París; en efecto, su política exterior era altamente impopular y se la consideraba débil. Pero lo que uno debe imaginar a lo largo de los primeros meses de la revolución es que las frecuentes apariciones públicas de Lamartine servían como medidas de restitución y equilibrio del favor público que era destruido por la terca política exterior que desarrollaba Lamartine.[141]

Una diferencia entre 1830 y 1848, ya hemos visto, era que para 1848 el pueblo ya no parecía una comunidad cuyos intereses heterogéneos pudiesen estar sujetos a los medios comunes. Hacia 1848, la burguesía era a la vez la clase dirigente de la revolución y el enemigo a los ojos de la multitud. En principio, Lamartine creía en el pueblo, pero en la práctica no se sentía feliz con ellos. Él creía que el «sentimiento de nobleza» debía gobernar una nación pero se preguntaba qué nobles encarnaban mejor dicho principio. Afirmaba que la «poesía» volvía grande a una nación pero no estaba seguro acerca de qué relación podía tener un verso con doce horas de trabajo seis días a la

141. William LANGER, *Political and Social Upheaval, 1832-1852* (Nueva York, Harper & Row, 1969), cita en pp. 337-338.

semana o con un cuarto infestado de ratas. Por lo tanto, los hombres de la clase de Lamartine tenían una gran dificultad en comprender aquellos acontecimientos que acaudillaban. No eran falsos republicanos, eran hombres genuinamente ambivalentes.

Al hablar a la multitud parisina, Lamartine se enfrentaba a la margen extrema del sentimiento obrero y popular de la revolución. Durante las elecciones de abril de 1848, las clases trabajadoras parisinas votaron a menudo a los candidatos de clase media: resultaron elegidos sólo doce diputados socialistas, y fracasaron prominentes radicales como Blanqui y Raspail. No obstante, el antagonismo entre las clases estaba presente por doquier. Los más antagónicos eran los más vocingleros y activos en las calles; estaban pronto a medir aquellas oportunidades azarosas que pudieran destruir incluso a un régimen popular. La capacidad evidenciada por Lamartine para silenciar a estos elementos extremistas es una prueba del poder de la personalidad en público, pero también un signo de un límite irónico sobre el propio personaje público. Finalmente, al haber aceptado las condiciones de la necesidad de un orden, después de mediados de mayo las gentes de las calles se cansaron rápidamente de Lamartine. Se volvieron indiferentes, como si hubiesen cambiado su propia voluntad de ser dominados por la persona de Lamartine; hacia finales de mayo le habían exprimido hasta dejarle seco.[142]

Si pretendemos investigar en sus causas este poder de la personalidad para suspender el interés grupal, llegamos nuevamente a la doctrina de la inmanencia, la creencia en lo inmediato, que llegó a regir en el siglo XIX. El poder de la personalidad es aquél en el que una aparición pública en un momento dado puede disipar súbitamente la importancia del pasado, el recuerdo de antiguas injusticias y las convicciones de toda una vida. Para pacificar a una multitud según estos términos, la apariencia y conducta de una persona enérgica deben ser tomadas como una situación absoluta. La pérdida de memoria ocurre cuando la multitud cesa de medir y de poner a prueba a la figura pública en función de sus acciones, sus realizaciones y su ideología. Semejante juicio de substancia, semejante atención al «texto», conformaría los intereses yoicos de un grupo. Los códigos de significado inmanente son hostiles al ejercicio de este interés yoico. Estos códigos constituyen los términos del secularismo moderno.

Es muy común suponer que la multitud es siempre voluble, una turba que puede ser controlada con facilidad si un hombre fuerte se alza frente a ella. Este supuesto del sentido común es incorrecto.

La manera en que las multitudes son controladas, el modo en que se subordinan a un líder, depende de los propios principios

142. *Ibid.*, pp. 343-344.

de creencia que gobiernan a la sociedad. Creo, por lo tanto, que debemos regresar a las diferencias entre la creencia secular y la creencia religiosa a fin de comprender a la personalidad dominante sobre los intereses de clase en una multitud moderna. Tomemos como un ejemplo las diferencias entre la personalidad política de Lamartine y un sacerdote revolucionario en acción en la Florencia renacentista.

En 1484, un joven fraile se encontraba sentado en el monasterio de San Giorgio en Florencia esperando a un amigo. Repentinamente tuvo la visión de un terrible castigo que Dios habría de infligirle a la Iglesia. Alguien tendría entonces que levantarse para dirigir a los castigados y, sentado en el jardín del monasterio, Savonarola tuvo un fuerte indicio de que esa persona sería él. En efecto, en una década se transformó en la fuerza dominante de la opinión pública florentina. En 1494 la ciudad estaba amenazada por la dominación extranjera y Savonarola, surgiendo como el representante de la ciudad que debía enfrentarse con los enemigos de Florencia, se transformó asimismo en la voz moral dentro de los muros de la ciudad. Hizo un llamado a los florentinos para que depusiesen sus suntuosas vanidades, para que quemasen los cuadros, libros y vestimentas que no fuesen virtuosos. Entre los muchos que respondieron a su llamado se encontraba Botticelli, quien confió a las llamas una gran cantidad de sus telas. Pero Savonarola, como Lamartine, vio terminar abruptamente su carrera como líder popular y vio cómo desaparecía súbitamente su poder para disciplinar a las masas urbanas.[143]

Comparar a aquellos líderes populares que están separados por cuatro siglos, es mezclar agua con aceite. Pero estos dos hombres compartieron tantas experiencias similares, que algunas diferencias entre ellos son relevantes. Tanto Lamartine como Savonarola gobernaban merced al poder de la oratoria y ninguno porque fuese la cabeza titular de un gobierno. La popularidad de ambos se basaba en la misma postura retórica: ellos eran los castigadores, los que disciplinaban a aquéllos a quienes gobernaban. Ninguno de los dos exhortaba a las muchedumbres que se reunían para escucharles; sus mensajes eran siempre reprimendas y censuras morales. Ambos apelaban a un lenguaje represor que se adaptaba perfectamente a grandes muchedumbres en las que muy pocos se conocían entre sí; o sea, que ambos oradores creaban un lenguaje retórico que daría resultado con una muchedumbre ciudadana, como posición opuesta a la de un sacerdote que se dirigiese a su grey en la iglesia o a la de un poeta que recitara en un salón. Finalmente, su ocaso fue similar.

143. Donald WEINSTEIN, *Savanarola and Florence* (Princeton: Princeton University Press, 1970), pp. 74-75.

La diferencia que debemos considerar entre ellos es la que se refiere a que uno era un sacerdote hablando en términos de una cultura todavía devota; el otro era un poeta que se dirigía a una cultura que consideraba a la religión según una conveniencia política. La división no se da entre la creencia y la incredulidad sino entre la creencia trascendente e inmanente en la persona de una figura pública. ¿Qué diferencia produjo en la conducta de las propias muchedumbres esta diferencia de significado?

Cuando Jakob Burckhardt escribió su obra *Civilizations of the Renaissance in Italy*, propuso una tesis que ha sido debatida durante cien años desde que apareciera el libro. Burckhardt consideraba a las ciudades-estado renacentistas como las primeras ciudades seculares, despertadas del ensueño de la fe del medioevo. El análisis de Burckhardt se basaba en las concepciones de líderes renacentistas tales como Marsilio Ficino, quien escribió:

> Esta es una edad de oro, que ha traído nuevamente a la vida las casi extinguidas disciplinas liberales de la poesía, la elocuencia, la pintura, la arquitectura... y todo ello en Florencia.

Luego de un siglo de investigación, el cuadro de Burckhardt parece históricamente incompleto, porque junto a esta orgullosa mundanalidad existían sentimientos más oscuros y más arraigados en el pasado medieval.[144]

Robert Lopez habla de una «depresión» y un «pesimismo» persistentes acerca de la humanidad entre los pensadores del Renacimiento, una depresión no sólo entre el clero sino entre políticos como Maquiavelo y artistas como Leonardo y Miguel Ángel. La minoría ilustrada padecía un «hambre escatológica» y racionalistas como Pico della Mirandola pasaban largas horas estudiando los signos de la Cábala. Entre las masas de la ciudad, la creencia en la Iglesia y en la imaginación religiosa medieval seguía siendo poderosa.[145]

El vínculo religioso era uno de los pocos elementos que mantenía unidos a los florentinos. A fines del 1400, Florencia era una ciudad que presentaba una vasta diversidad; muchos no toscanos —es decir, no ciudadanos— vivían en ella, algunos exiliados de sus ciudades-estado, y otras personas desplazadas que llegaban a la ciudad como refugiados de guerra. Además, entre la población toscana misma, el alto índice de mortalidad de cada generación que se incrementaba en la ciudad, estaba compensado no por un alto índice de nacimientos sino por una elevada tasa de migración hacia la ciudad desde el campo. Los florentinos cuyos padres eran florentinos constituían una minoría.[146]

Savonarola le hablaba precisamente a esta colección de extraños, cuya religión era su vínculo común. Él mismo era un extraño, nacido en los rangos medios de la sociedad en Ferrara en 1452. Veintitrés años más tarde entraba al monasterio de los dominicos en Bolonia; los dominicos se llamaban a sí mismos frailes predicadores y hacían del estudio de la retórica un deber religioso. De este modo, Savonarola fue inducido a trabajar sobre su oratoria como una cuestión de fe. Luego de algunos obstáculos en su carrera en los años de 1480, fue destinado a Florencia en 1490, se le nombró prior de San Marco en 1491 y durante los siguientes cuatro años sirvió a la ciudad como su conciencia moral.

Savonarola no fue un pensador más original o claro que Lamartine. Felix Gilbert señala que la vida intelectual de Savonarola fue una amalgama de muchos principios diferentes y que sus dogmas teológicos eran clisés bien ensayados. Las gentes no se congregaban para escucharle porque él les diese una visión especial del mundo.[147]

Aquello que él realmente les brindaba era un mensaje simple acerca de lo vergonzosas que eran sus vidas y un mensaje simple sobre lo que necesitaban para cambiar. Los discursos de Savonarola dramatizan todos los insignificantes detalles de una vida corrupta y lujuriosa. Su recurso favorito era la mímica: «Si yo llevase pieles, imaginad lo ridículo que luciría con dicha indumentaria.» Representaba un espejo para aquellos que le escuchaban haciendo que se concentrasen sobre él como persona; habiéndoles demostrado cuán espantosos eran sus vicios cuando ellos se veían a sí mismos encarnados en él, Savonarola, a su vez, les castiga por obrar de este modo y les refiere minuciosamente cómo deberían reformarse.[148]

Los oyentes de Savonarola se mostraban violentamente hostiles a menudo cuando aquél comenzaba a hablar. No hablaba solamente en las iglesias sino que lo hacía también en plazas públicas, ofreciendo sermones improvisados en horas de mercado. Al igual que Lamartine, les avergonzaba concitando toda la atención sobre su propia persona y haciendo de la exhibición per-

144. Marsilio Ficino, citado en el libro de Ferdinand SCHEVILL, *Medieval and Renaissance Florence*, publicado por primera vez como *A History of Florence* (Nueva York: Harper Torchbook, 1936 y 1963), II, 416; Rucelli, citado en *ibid.*
145. Robert S. LOPEZ, «Hard Times and the Investment in Culture», en *The Renaissance, Six Essays*, ed. Wallace Ferguson (Nueva York: Harper Torchbook, 1954), p. 45; Eugenio GARIN, *La Cultura Filosofica del Rinascimento Italiano* (Florencia, 1961), *passim*; Richard TREXLER, *Florentine Religious Experience: The Sacred Image*, en «Studies in the Renaissance», XIX (1972), 440-441.

146. Richard SENNET, *The Demographic History of Renaissance Florence* (obra en preparación).
147. Felix GILBERT, *The Venetian Constitution in Florentine Political Thought*, en el libro de Nicolai RUBINSTEIN, ed., *Florentine Studies* (Londres: Faber and Faber, 1968), p. 478.
148. Pasquale VILLARI, *The Life and Times of Girolamo Savonarola*, trad. L. Villari (Londres: T. Fisher Unwin, 1888), I, 106 ss.

manente de sus sentimientos el tema del sermón. Pero el sacerdote difería del poeta en dos sentidos.

Primero, él pretendía algo más que el silencio y la conquista de sus oyentes. Buscaba estimularlos hacia la acción, y hacerles cambiar su conducta. Lamartine buscaba solamente pacificarles. El sacerdote buscaba una respuesta de su público; el poeta pretendía sólo su sumisión. Después de haber considerado todas las diferencias de tiempo y espacio, de circunstancia y propósito, permanece una razón elemental, estructural por la que el sacerdote podía hablar en términos de reforma y el poeta en términos de renunciamiento. Este sacerdote, como cualquier otro, es sólo un instrumento de un poder más elevado. Todo el significado que se adscribía a su personalidad en público le llegaba desde otro mundo. Como sacerdote, sus apariciones, no importa cuán inmediatamente emotivas, no son nunca autosuficientes en su significado. Sus poderes retóricos siempre conducen más allá de su personalidad; el público le demuestra que él es eficaz participando ellos mismos de lo divino a través de los actos rituales. Recordemos las palabras de Bossuet: si uno es conmovido por la elocuencia, debería ser más devoto.[149]

En el mundo de Lamartine, nada perdura más allá del momento. Las apariencias son autosuficientes, reales en sus propios términos; el resultado es que el público, una vez disciplinado, se vuelve pasivo. Todo lo que el público ve es que el orador es superior a ellos; por lo tanto, ¿cómo se les podrá justificar salvo en la aprobación sumisa del orador? Debido a que el sacerdote representa el instrumento de un poder que está más allá del mundo de las apariencias, su público no se siente atrapado en la situación inmediata, que es la que les avergüenza, y miran al sacerdote como a su superior.

Las acciones más renombradas que produjo este sacerdote singular fueron las quemas de «vanidades» en la ciudad. En 1496 y 1497 destinaba un día para revivir una antigua costumbre que había caído en desuso y en la cual los niños de Florencia se dirigían de casa en casa reuniendo pinturas profanas o lujuriosas, pieles, ropas y libros. Estos elementos eran transportados hasta un punto central de la ciudad y una vez allí eran quemados luego de una plegaria extemporánea. Se supone que Botticelli cedió sus pinturas como combustible en una de estas incursiones infantiles.[150]

En el pensamiento tomista existe una distinción trazada entre la ceremonia interna y el teatro exterior. Hombres y mujeres necesitan de la ceremonia externa porque son seres imperfectos;

149. Ver de G. Savonarola, *Prediche sopra Ezechiele*, ed. R. Ridolfi, vol. I (Roma, 1955).

150. Consultar el excelente relato acerca de la quema de estas vanidades en el libro de Ralph Roeder, *The Man of the Renaissance*.

la plegaria común, el incienso y la música son caminos hacia el interior, donde tiene lugar la celebración de Dios. El teatro exterior establece la «virtud enamorada». Lo que hacía Savonarola era trasladar el escenario para el teatro exterior desde la iglesia a la ciudad.[151]

El precio por suprimir esta magia, estos dogmas de lo trascendental, estos sacerdotes y todos sus insensatos sortilegios, es que las gentes sean muy susceptibles de volverse narcotizadas por un gran orador político. Fuera de la calidad de su actuación, no existen modelos de referencia y no hay realidad. Sin embargo, el sacerdote se halla siempre atado a su rol como representante de un poder trascendente. Puede encarnar la gracia divina pero no puede jamás reclamar su pertenencia. El sacerdote produce la idiotez mental en aquellos que creen en él, pero deja libres sus poderes expresivos; en realidad, les anima a compartir a Dios con él mediante todos los actos dramáticos que se desarrollan bajo el nombre de ritual. El político secular les proporciona a sus partidarios fe en la realidad absoluta de lo concreto, del momento inmediato, y al hacerlo así destruye sus poderes para que se expresen a sí mismos y a sus propios intereses yoicos. Bajo condiciones seculares y religiosas, las gentes toman dos clases diferentes de drogas, la primera bloquea sus mentes y la segunda su voluntad.

Cuando aquel que impone disciplina, sea un sacerdote o un orador secular, le dice a la muchedumbre, «Vosotros sois viles» o «Vosotros me necesitáis», ¿cuál es el «vosotros» al que se refiere? El sacerdote no se refiere a todo el ser humano porque el ser humano no se halla totalmente implicado en esa relación dramática o en cualquier asunto mundano. Una parte de él, la parte que Dios puede conmover, está alejándose siempre del mundo y de los pecados que la persona comete en el mundo. Paradójicamente, ésta es la razón por la que un sacerdote como Savonarola podía decir que uno es vil y esperar que uno se redimiese; parte de «uno», la voluntad, se encuentra a distancia de los propios pecados.

Dentro de la cultura secular moderna, en la que lo real es lo inmediato, cuando a una muchedumbre se le dice convincentemente «Vosotros sois viles», ¿cómo harán para dejar de serlo? Todo el yo se siente enjuiciado. Por lo tanto, el único modo para dejar de ser vil es dejar de defenderse. Cuando el orador dice «Vosotros me necesitáis», si usted le cree por un momento entonces se le rinde por completo. Las gentes se han vuelto vulnerables para suprimir sus intereses yoicos como grupo. La causa de la desigualdad emocional se afirma cada vez más en las relaciones entre el orador y su audiencia. Debido a que esta desigualdad es percibida de manera tan absoluta en la relación, la

151. Savonarola, *op. cit.*, p. 168.

parte más pequeña permanece en silencio. Y los anticlericales, científicos naturales y filósofos del fenómeno —todos aquellos que han hecho de lo inmediato y lo empírico el modelo de la verdad— han conformado inconscientemente este instrumento político.

La palabra «carisma» significa que la Gracia ha entrado en una persona. Para un sacerdote el significado de Gracia es que el poder de Dios le vacía temporalmente mientras administra una ceremonia, un oficio o un rito. Para un sacerdote de las calles como Savonarola, desearíamos modificar de algún modo esta situación y decir que él demostraba su carisma induciendo en su audiencia aquellos sentimientos que les hicieran desear un cambio en sus vidas. En la medida en que sirve como catalizador para sus propias acciones reformistas, Savonarola se les aparece como un mensajero de Dios.

Si tiene algún sentido denominar a Lamartine un ejecutante carismático, tendríamos que decir que él puede inducir en sus oyentes la sensación de que tiene algo como persona de lo que ellos carecen absolutamente. Pero lo que es este algo, aquello en lo que consiste su Gracia, es un misterio para ellos. «Todos eran conmovidos por M. Lamartine —escribía Ledru-Rollin a un amigo— pero no puedo recordar sus palabras o el tema que trataba.» Ledru-Rollin, un líder de centro-izquierda, tenía realmente un texto poderoso para predicar a los trabajadores en 1848, un texto que se refería a sus intereses y reivindicaciones. Pero despertaba muy poco entusiasmo, semana tras semana, comparado con Lamartine cuyas palabras y temas eran tan difíciles de recordar.

En los años que fueron desde 1825 a 1848, los políticos comenzaron a pensar acerca de su retórica y de sus apariencias públicas en relación a las apariencias de los artistas del escenario, especialmente la de los actores masculinos y los músicos solistas masculinos. Lamartine, amigo y admirador de Liszt, estaba celoso de la enorme reputación pública del músico y fascinado por los modos en que, tal como señalaba, «el entusiasmo popular que usted despierta podría ser empleado para gobernar el mundo». Ledru-Rollin estudió el impacto que el actor Frédérick Lemaître producía en el público, y aconsejaba a sus partidarios que deberían aprender por qué Lemaître era un héroe para las masas parisinas, si deseaban que la Izquierda triunfase en Francia. Geraldine Pelles ha escrito sobre una «transferencia» general de símbolos heroicos que tuvo lugar en la Europa Occidental en los años de 1830. Aquella excitación que las gentes de distintas concepciones habían sentido alguna vez por la política, comenzaron a «transferirla« a las artes. Cuando se marchitó la leyenda napoleónica, el artista tomó su lugar como la imagen de un personaje público realmente creíble. Una vez hecha la transferencia, los políticos se modelaron a sí mismos sobre la idea pública acerca del modo en que los artistas se comportaban y sufrían,

ya que esta conducta y este sufrimiento constituían un nuevo modelo de heroísmo.[152]

Lamartine fue la primera figura representativa de los políticos que siguieron inmediatamente después de esta transferencia de imaginación carismática. La distancia que había recorrido la sociedad de Lamartine desde los días de Napoleón era grande. Luego de la victoria de Austerlitz, Napoleón fue alabado por un antiguo enemigo por su «valentía y osadía» desconocidas desde los tiempos de César; después de la debacle en Rusia, el mismo hombre le criticaba por una vanidad rayana en la demencia. El carácter de Napoleón se deducía de aquello que realizaba, mientras que Lamartine no tenía necesidad de hacer absolutamente nada a los ojos del público. Las reglas de la ejecución en las artes formales conducían a una trascendencia del texto; politizadas, estas reglas divorciaban al ejecutante de sus actos. La personalidad, que ya no era considerada por la generación de Lamartine en términos de la acción, adquirió un estatus independiente propio. Ese divorcio es lo que hizo de su edad el germen de la nuestra.

El poder oculto de un orador como Lamartine reside en que aprovechaba la mistificación. No disponía de un texto, y de ese modo evitaba ser considerado a partir de cualquier modelo externo de verdad o realidad. Puede hacer de la calidad de sus intenciones y sentimientos un fundamento autosuficiente de su legitimidad para gobernar y de este modo, si se trata de un Goebbels, lograr que un gran número de personas normalmente inteligentes lleguen a creer que los judíos son a la vez comunistas y banqueros internacionales. Queda abierta la cuestión con respecto al tema de si es más o menos místico que convencer a una gran cantidad de gentes acerca de un nacimiento virgen.

La era de las revoluciones proletarias ha concluido; por lo tanto, nos hallamos en la era del ejecutante romántico. Sin el color, la pasión y la ampulosidad, lo que ha sobrevivido es la estructura cognoscitiva: un acontecimiento público verosímil es creado por una persona pública verosímil más que por una acción verosímil. Habiendo desaparecido las cualidades genuinamente estéticas del encuentro de la política y las artes, lo que permanece es sólo el efecto oscurantista y paralizante de una «política de la personalidad».

Gemeinschaft

La experiencia de Lamartine puede ser considerada como una lección para la Izquierda: la creencia en la personalidad puede

152. Ver la obra de Geraldine Pelles, *Art, Artist and Society* (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1963).

destruir el sentido que la clase trabajadora tiene de sí misma y de sus propios intereses. La lección sería que la personalidad, tal como es concebida en la cultura moderna, es la enemiga de una comunidad verdaderamente política. Pero esta lección es demasiado simple. Los propios elementos de la personalidad, los propios símbolos de la autoexpresión empleados por Lamartine, pueden ser utilizados colectivamente por grupos comprometidos en la lucha política. Las partes en pugna pueden verse a sí mismas como personas guerreras: uno pertenece a un campo o a otro por la semejanza con otra persona en un campo o en otro; uno no construye esta semejanza mediante la observación de su conducta para luego compararla con la propia ni tampoco decidiendo cuáles necesidades de los demás se parecen a las nuestras. Uno construye una idea de su semejanza con los demás, su identidad compartida, por medio de lo que en el capítulo VIII llamamos la «decodificación».

Decodificar significa que uno toma un detalle de la conducta como un símbolo para un completo estado del carácter. Del mismo modo que, por ejemplo, el color de una faja o el número de botones que faltan en una blusa pueden simbolizar el libertinaje sexual de una mujer, así también los pequeños detalles de la apariencia o de los modales pueden simbolizar una posición política. Estos detalles parecen indicar qué clase de persona abraza una determinada ideología. Si, por ejemplo, un orador de la clase trabajadora aparece vestido en forma elegante, uno enfoca de tal modo esta incongruencia en su apariencia personal que llega a creer que todo lo que dice es un engaño. En este caso, uno ha decodificado lo que él significa por la manera en que se viste.

Un sentido de comunidad política puede fundamentarse a partir de dichos actos de decodificación. Uno busca los detalles de conducta entre aquellas personas que defienden una concepción u otra para decidir cuál es la que mejor se corresponde con nuestro propio sentido. Para uno, estos detalles se transforman en una revelación del verdadero carácter del conflicto, simbolizan la naturaleza del mismo. Cuando la ideología es medida según sea creíble o no a través de estos detalles de la conducta, la propia lucha política se vuelve más personal. Se miniaturiza el lenguaje político, aquellos momentos o acontecimientos pequeños parecen tener una inmensa importancia porque a través de estos detalles uno está aprendiendo quiénes están luchando y por lo tanto a qué lado pertenece uno.

Una comunidad política conformada de esta manera es una *gemeinschaft*. Las gentes buscan a los demás para revelarse a sí mismos a fin de saber adónde pertenecen y los actos de revelación consisten en estos detalles que simbolizan a quién cree en qué, más que aquello que deberíamos creer. El yo descubierto se transforma en la agenda oculta de la vida política. Y cuando

en la fantasía estos detalles que revelan quién está luchando son entonces ampliados para representar a una persona colectiva, la comunidad política se vuelve de tono moralista más que ideológico.

Una sociedad con un nivel muy bajo de interacción entre sus miembros, dominada por ideas de personalidad inestable e individual, es factible que dé a luz a través de la fantasía a personalidades colectivas terriblemente destructivas. La fantasía de la persona colectiva tiende a ser grandiosa porque existe un escaso conocimiento concreto de otros como uno, sólo un pequeño número de detalles simbólicos. La persona colectiva tiene, por la misma razón, características abstractas. Esta figura colectiva se sale fácilmente de foco, en parte debido a su abstracción y en parte debido a que los mismos modos de percepción de la personalidad desestabilizan la personalidad percibida. Y por último, una vez formada, la acción colectiva se torna difícil para la comunidad porque la preocupación constante de las gentes es la de quién pertenece y quién debe ser excluido de esta grandiosa, inestable identidad. Semejante comunidad es hostil a los extraños y la competencia reina entre sus miembros en lo que se refiere a quién es «realmente» una encarnación de la personalidad colectiva, quién es realmente un norteamericano fiel, un ario de sangre pura, un revolucionario auténtico.

Durante el siglo pasado, las fracturas en la cultura pública estimularon la formación de esta especie de fantasía comunal destructiva. El acceso de la personalidad al dominio público significó que una persona colectiva pareciese como si en esencia tuviese que ser una persona concreta. Recíprocamente, una persona concreta debía ser capaz de reconocerse a sí misma en la colectividad; en este esquema, las relaciones sociales no transforman la naturaleza de la personalidad. Esta es una razón por la cual, hacia mediados de siglo, la libertad alegórica de Delacroix guiando a una comunidad revolucionaria ya no despertaba la creencia; un personaje alegórico transmuta la personalidad; en su lugar, debe haber una fantaseada persona colectiva que pueda ser concretada como un individuo singular. Aquellos que se reconocen a sí mismos en este individuo no necesitan hablar directamente entre ellos; ciertamente, el siglo XIX les enseñaba que tenían derecho a estar solos, en silencio. Y de este modo fue establecido el fundamento de la *gemeinschaft* destructiva: relaciones emocionales con otras personas como un estado del ser más que como acciones compartidas. La comunidad en la sociedad se volvió semejante a un motor que sólo funciona con un engranaje neutro.

Investigaremos los efectos destructivos del sentimiento comunal en dos áreas. La primera es el lenguaje de pertenencia y de conflicto con aquellos que no pertenecen, tal como apareció en el caso Dreyfus, especialmente en enero de 1898. La otra

es cómo los radicales de clase media luchaban con un lenguaje que pertenecía legítimamente a la comunidad proletaria.

En el conflicto y en la política radical, el lenguaje de la comunidad transformaba los principios institucionales o ideológicos en cuestiones psicológicas. Cuando las máscaras que las gentes llevaban durante el conflicto o el liderazgo político llegaron a parecer revelaciones de su personalidad, estos principios pudieron metamorfosearse rápidamente en intentos de justificar la propia apariencia; el adaptarse a los principios se volvió una cuestión de autojustificación. Las creencias comunes y las actitudes comunes podían entonces confundirse con los yo comunes. En política, estas comunidades son urbanas en el sentido de que las luchas políticas o las luchas revolucionarias se desarrollan en la gran ciudad y en ningún otro lugar. Estas comunidades políticas son urbanas en el sentido de que un código de interpretación de las apariencias que surge entre los extraños en la ciudad, llegaba a influenciar el lenguaje político general. La política es «urbana» en el segundo de los dos sentidos del término, el que se refiere a un modo de conocimiento que se origina en la ciudad capital y luego se expande a toda la sociedad, de modo que al margen de la geografía, las gentes llegan a ver con los ojos de aquellos que pertenecen a un lugar especial.

El caso Dreyfus: Gemeinschaft destructiva

El caso Dreyfus ha sido llamado «un doble drama de detección y conflicto ideológico». La detección fue básicamente una historia de espías: ¿Estaba acaso conspirando con los italianos y los alemanes contra Francia cierto oficial del ejército, el capitán Alfred Dreyfus? Si no lo estaba, ¿quién lo había hecho aparecer como un espía, y por qué lo había hecho? A medida que en cada estadio de esta historia de espías se revela la detección, se revela un conflicto acerca de lo que significa la evidencia. Sin embargo, cuanto más se prolonga el caso, menos se interesan las partes implicadas por aquello que la evidencia muestra acerca de un acto de espionaje, y más se interesan en utilizar la evidencia para definir a dos comunidades en conflicto. En cierto momento la línea se cruza allí donde la historia de espías pierde todo interés que no sea el de servir como combustible para una comunidad a través de la confrontación. Ese momento se produjo en enero de 1898.[153]

Los estadios de la detección son enormemente complejos. Si mantenemos nuestra atención sobre aquello que hizo a Dreyfus aparecer como espía y luego sobre lo que produjo algunos interrogantes sobre su culpabilidad, la historia de espías se desarrolló de la siguiente manera:[154]

En septiembre de 1894 una carta, destinada aparentemente al agregado militar alemán en París, revelaba cierta información militar acerca del ejército francés y parecía haber sido escrita por un oficial francés. La letra manuscrita parecía la del capitán Alfred Dreyfus. Éste fue arrestado; después de su arresto apareció súbitamente otra evidencia incriminatoria en los archivos militares, incluyendo una carta del agregado militar alemán dirigida a su colega italiano y donde hacía referencia al espía mediante la inicial «D». Dreyfus fue procesado ante un tribunal militar secreto y el juicio comenzó en diciembre de 1894. Fue hallado culpable. El 5 de enero de 1895 fue sometido a una ceremonia de degradación pública en la cual le fueron arrancadas sus insignias y quebrado su sable de oficial, y luego se le embarcó hacia la Isla del Diablo donde debía cumplir cadena perpetua; a todos aquellos que pudiesen entrar en contacto con él en prisión se les indicó que evitasen hablarle.

En marzo de 1896, el nuevo comandante de Inteligencia Militar Francesa, coronel Picquart, recibió algunos elementos descartados que habían sido substraídos de una papelera del agregado militar alemán por la mujer que hacía la limpieza y que era una agente del servicio secreto francés. Entre estos documentos se encontraba un *petit bleu* (un telegrama manuscrito, de entrega inmediata); este *petit bleu* estaba dirigido a otro oficial francés, el coronel Esterhazy, e hizo que Piquart sospechara que Esterhazy podría ser un espía. En el curso de su investigación sobre Esterhazy, obtuvo algunas muestras de la caligrafía del sospechoso. Ésta le resultó familiar; pensó que la reconocía porque era exactamente igual que la hallada en el *bordereau* atribuido a Dreyfus. Después de una exhaustiva investigación, hacia fines de agosto Picquart decidió que Esterhazy era el espía que había intervenido en ambos asuntos y que Dreyfus había sido injustamente condenado.

En 1897, a fuerza de nuevas filtraciones y de los esfuerzos de la familia Dreyfus, el vicepresidente del Senado, Scheurer-Kestner, también había comenzado a interesarse por ayudar a Dreyfus. 1897 fue un año de maniobras indecisas y de muy poco progreso en el verdadero trabajo de investigación. No obstante, hacia fines del mismo, la presión pública había hecho necesario un juicio a Esterhazy. Su juicio militar comenzó el 10 de enero del nuevo

153. Roderick KEDWARD, *The Dreyfus Affair* (Londres: Longmans, Green, 1969), p. 8.

154. La presentación más clara de esta parte del caso es la de Douglas JOHNSON en su libro *France and the Dreyfus Affair* (Nueva York: Walker, 1967); ver asimismo la obra de Guy CHAPMAN, *The Dreyfus Affair*. La literatura referida al tema es, por supuesto, muy vasta; el estudio exhaustivo realizado por Joseph Reinach es todavía una fuente básica, aun cuando él mismo fuera un participante del Caso. El relato en este punto es tomado de Johnson, Chapman y Kedward.

año, 1898, y concluyó al día siguiente, el 11 de enero. Esterhazy fue absuelto por unanimidad. El 12 de enero Picquart fue arrestado por deslealtad al ejército; posteriormente fue condenado. El 13 de enero, ante estos terribles reveses para los partidarios de Dreyfus, Zola publica *Yo acuso*.

En cierto sentido, la investigación concluyó el 13 de agosto de ese año. Durante la noche de ese día un oficial del gobierno descubrió que una de las piezas de la evidencia contra Dreyfus era una falsificación: una entrelínea de una carta de Dreyfus había sido incluida en otra carta escrita por el mismo. Sólo un hombre estaba en posición de hacerlo: el coronel Henry, un oficial de alto rango. Careado, el coronel Henry confesó que había falsificado ésa y otra evidencia contra Dreyfus. El 31 de agosto, el público se enteraba de que Henry se había cortado la garganta en prisión mientras aguardaba el juicio, de que Esterhazy había huido a Inglaterra antes de enfrentarse a un nuevo juicio por falsificación de evidencias y de que uno de los jefes del ejército francés, el general Boisdeffre, había renunciado. Después de estos acontecimientos, se imponía un nuevo juicio a Dreyfus. Éste tuvo lugar en Rennes en agosto de 1899; Dreyfus fue finalmente liberado y, en 1906, fue rehabilitado y se le restituyó su rango militar.

Es difícil, retrospectivamente, comprender cómo esta historia de espías sola pudo haber impactado de tal modo a la opinión pública francesa, al extremo de que François Mauriac pudiese decir en 1965 que «Yo era un niño en la época del caso Dreyfus, pero colmó mi vida», o que León Blum pensara de él como «la cuestión básica» de donde se derivaron todas las cuestiones políticas de la Francia moderna. Desde 1898 en adelante, cada nuevo giro en el caso Dreyfus promovía tumultos callejeros tanto en París como en las ciudades provinciales. Desde 1898 a 1900, los cafés hacían erupción a menudo en batallas campales cuando una persona pro o contra Dreyfus escuchaba a alguien que sustentaba una opinión contraria discutiendo el caso en una mesa contigua. Una famosa caricatura publicada en el «Fígaro» el 14 de febrero de 1898, muestra una comida familiar transformada en una pelotera cuando la charla se refiere al caso; y numerosos recuerdos testimonian que la caricatura apenas exageraba los hechos.[155]

En la medida en que los únicos factores en el cuadro sean los detalles de la historia de la investigación, el caso no era el caso. Igualmente, en la medida en que se considere al caso como una cuestión de conflicto entre diferentes fuerzas en la sociedad francesa, las pasiones permanecen inexplicables. El conflicto ideológico es caracterizado habitualmente como el de una «vieja Francia» representando al Ejército, la Iglesia y la alta burguesía chocando con una «nueva Francia» representando a los herederos de tres revoluciones. En los años posteriores a la Comuna y a la guerra Franco-Prusiana hubo muchos momentos en los que estas fuerzas colisionaron; sin embargo, en ninguna instancia las pasiones alcanzaron el mismo punto o de la misma manera en que lo hicieron durante el caso Dreyfus. Fue la formación de una personalidad colectiva basada en el conflicto la que llevó a estas pasiones a su punto más febril.

¿Por qué quería la vieja Francia destruir a Dreyfus? La respuesta ideológica se refiere a las propias frustraciones de la vieja Francia, a su propia deshonra en los años posteriores a la guerra Franco-Prusiana. Muchas gentes, de diferentes creencias políticas, sospechaban que los cuerpos de oficiales franceses habían perdido la guerra con los prusianos debido a su absoluta incompetencia. Las tropas francesas se habían mostrado como feroces combatientes en dicha guerra, y habían sido enormemente respetadas incluso por los mismos prusianos; las gentes sólo podían explicar la derrota debido a lo chapuceros que habían sido aquellos encargados de comandar las tropas. Esa desconfianza prolongada fue reforzada a fines de la década de 1880 cuando el general Boulanger, un oficial tremendamente popular a punto de ejecutar un *coup d'état* contra la República, abandonó a sus partidarios y, junto con su querida, huyó a través de la frontera belga. Creció la sospecha de que el ejército era un traidor a la confianza nacional. Los propios jefes del ejército sintieron el aguijón de estas dudas. Deseaban fervientemente reivindicarse de algún modo.

Hacia fines de la década de 1880, se implementó entre estos líderes de la vieja Francia, como así también entre el campesinado devoto y la pequeña burguesía urbana, una campaña para expulsar de Francia a los judíos. Los judíos son, naturalmente, la clásica víctima propiciatoria, pero no son un blanco constante. A fines de la década de 1880 se produjo una nueva campaña contra los judíos porque las equivocaciones de la vieja Francia comenzaron a ser vistas por sus partidarios como el trabajo de extranjeros y elementos traidores. Uno no necesita considerar que los líderes de esta campaña actuaban maquiavélicamente; ellos querían explicarse tanto a sí mismos como a los demás por qué, aparentemente, fuerzas siniestras que estaban más allá de su control les habían vuelto impotentes.

Una comunidad forjada en la confrontación exige flancos opuestos. Uno puede experimentar verdaderamente un sentido de fraternidad cuando junto con sus hermanos tiene un enemigo común. Pero los flancos opuestos en el caso Dreyfus se desarrollaron a un ritmo desigual. Durante muchos años las fuerzas

155. Mauriac citado en la *op. cit.* de JOHNSON; probablemente las más interesantes, aunque «predispuestas», descripciones de las instancias de la clase media cuando el Caso era más delicado se encuentren en el libro de Marcel PROUST, *Jean Santeuil*.

de la vieja Francia estuvieron desarrollando una retórica que haría posible su participación en una confrontación dramática, pero un enemigo concreto, viviente, a quien ellos pudiesen enfrentar se mantuvo esquivo hasta 1898. En la década anterior, la vieja Francia tenía que habérselas con quimeras de conspiraciones secretas, traiciones, etcétera, todas ellas promovidas por los judíos, pero el judío por su misma naturaleza, desaparecida la doctrina antisemítica, nunca se mostraba abiertamente a la lucha. Era una comadreja, un trabajador secreto que nos sonreía y cortejaba y luego vendía secretos nacionales a nuestras espaldas. De modo que, en la década anterior a enero de 1898, existía una comunidad *in posse*, un flanco preparado para la confrontación pero cuyos propios estereotipos del enemigo negaban la posibilidad de tal confrontación.

Observemos cómo el lenguaje de la comunidad comenzó a desarrollarse sobre el derecho antisemítico. El líder antisemita de la década de 1880 y principios de la de 1890 era Edouard Drumont, quien fundó el periódico «La Libre Parole». Para Drumont, y algunos partidarios como el conde de Rochefort, Dreyfus era el resumen perfecto de la fantasía del judío traidor: se había infiltrado dentro de los propios rangos del ejército; no era un enemigo abierto sino un impostor. En un artículo aparecido en «La Libre Parole» el 26 de diciembre de 1894, *El alma del capitán Dreyfus*, Drumont colocaba por lo tanto a Dreyfus más allá de la esfera del crimen:

> (Deyfrus) ha cometido un abuso de confianza, pero no ha cometido un crimen contra su país. Para que un hombre pueda traicionar a su país, es necesario antes que nada que él tenga un país.

Sin embargo, la esencia de un judío es que no puede pertenecer a ningún país y por lo tanto, según las palabras de Drumont, «los judíos no lo pueden evitar» cuando venden los secretos de Francia al contado.[156]

A un nivel antiideológico un lenguaje antisemítico como éste emerge para expiar los pecados de los antisemistas en el pasado. Al odiar al judío, están purificados. Pero este lenguaje está enlazado con otro. Ya en la prosa de Drumont y en la de otros antisemitas en los años de 1894 y 1895 se produce una dramatización de la personalidad de un hombre que desea enfrentarse a los esquivos judíos. Esta autopublicidad aparece, por ejemplo, en la manera en que Drumont concluye su artículo *El alma del capitán Dreyfus*. Concluye éste con los pensamientos de Drumont

156. Edouard DRUMONT, *L'Ame du Capt. Dreyfus*, en «La Libre Parole», 26 diciembre 1894; una traducción condensada aparece en el libro de Louis SNYDER, *The Dreyfus Case* (Nueva Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 1973), p. 96.

acerca de sí mismo más que con un resumen de sus pensamientos referidos a Dreyfus. Nos dice:

> He sido siempre el más débil de los hombres, el más sentimental, a quien se podía desalentar con mayor facilidad. El coraje que he demostrado en despertar a mi país, vosotros (los otros antisemitas) me lo habéis otorgado... Mis libros han rendido un inmenso servicio a nuestra querida Francia, al revelarle el peligro judío... No podría haberlos escrito solo. He obedecido simplemente la voz de una voluntad superior: «¡Habla!» He hablado.

Para Drumont el antisemitismo es un símbolo de su propia dignidad, su integridad. ¿Cómo podía decirle nadie que moderase su postura, que entrase en componendas? Estaría comprometiendo su integridad. Para Drumont el caso Dreyfus es un símbolo del verdadero hombre que él, Drumont, es.[157]

En la selva, los mandriles dan señales de confiabilidad e intenciones amistosas a otros mandriles desconocidos mediante el roce de la rabadilla del extraño o arrancando hojas de hierba para él. En París, a mediados de la década de 1890, un fenómeno similar se desarrollaba, presumiblemente, en forma simbólica. El odio a los judíos se metamorfoseaba en confesiones de odio, como las de Drumont, y estas confesiones se metamorfoseaban en clisés de los más profundos sentimientos propios sobre Francia, de la propia decencia y el propio coraje frente a los intrigantes; a su vez, estas confesiones señalaban a los demás que uno era un amigo, una persona en la que se podía confiar. Fuera de estos signos nacía un sentido de comunidad. Las memorias de la época nos cuentan de conversaciones en fiestas y en las que las gentes rondaban entre ellas por las mesas, husmeando mediante insinuaciones y palabras codificadas cuáles de los demás invitados podían simpatizar con uno; si el terreno parecía favorable, se producía entonces una corriente de confesiones, de horror por los judíos; los puños resonaban sobre las mesas para enfatizar el punto de que Francia debía ser salvada de sus enemigos internos; se produce un torrente de sentimientos en la sala, las gentes se muestran visiblemente conmovidas y, sin embargo, según relata un banquero:

> Es todo tan curiosamente impersonal. Uno aprueba estas revelaciones íntimas, o permanece en silencio, y luego abandona la mesa, ahíto de cigarros y coñac, sin saber quién era este hombre que nos abría su corazón con tanta insistencia.[158]

Pero aunque el lenguaje del antisemitismo suministraba los elementos para un sentido de comunidad pasajero, el sentimien-

157. *Ibid.*
158. Arsenne de MARLOQUE, *Mémoires* (París: edición privada), Bibliothèque Nationale, trad. R. S.

to pleno aún debía elaborarse porque, de hecho, no existía ninguna respuesta concreta. Aquellos que tenían dudas acerca de la culpabilidad de Dreyfus eran una minoría y no eran de ninguna manera tan apasionados como los detractores del inculpado. Para que los defensores de este hombre adquiriesen la misma pasión, debemos esperar concretamente hasta enero de 1898.

La historia de espías, recordemos, había llevado hacia enero de 1898 al juicio a Esterhazy e inmediatamente después de su sobreseimiento al arresto de su acusador, Picquart. Durante el año anterior los defensores de Dreyfus habían aparecido paulatinamente en la prensa; los propios juicios despertaron mucho más interés en el caso, pero la opinión en su favor era difusa, fragmentaria y contradictoria.

El 12 de enero el caso parecía haber concluido. Esterhazy había sido declarado inocente de los cargos que se le imputaban y Piquart había sido arrestado por acusarle. La importancia del *Yo acuso* de Emile Zola, aparecido en «L'Aurore» del 13 de enero, consistió en la infusión de vida que proveyó a este abortado movimiento, definiendo los términos del discurso de modo tal que podía conformarse una comunidad de dreyfusistas. Zola tuvo éxito en el hallazgo de aquellas imágenes referidas a quiénes «somos», como dreyfusistas, iguales y opuestas a la imaginación de los antidreyfusistas. Zola lo consiguió empleando las técnicas del melodrama para caracterizar quién era un dreyfusista como persona. De este modo se completó una confrontación estática, integrada por dos enemigos que no podían existir de allí en adelante uno sin el otro.

La excitación que produjo la edición especial de «L'Aurore» fue inmensa. Trescientas mil copias se vendieron en unas pocas horas y las gentes luchaban literalmente para obtener una. El nombre de Zola estaba en todas partes y su artículo fue distribuido a lo largo de todas las provincias francesas por los dreyfusistas que habían recibido una nueva corriente de energía. Analizar este texto, paso a paso, es ver a Zola salvando la línea desde el argumento político hacia una nueva especie de lenguaje comunal. (El texto está publicado en su totalidad como un Apéndice del presente volumen.) [159]

El *Yo acuso* se encuentra en forma de una carta dirigida a Félix Faure, presidente de la República. ¿Por qué enviársela a él? La razón obvia es que Faure es la cabeza del Estado, pero esta razón obvia no es correcta. El propósito de *Yo acuso* era lograr que su autor fuese arrestado bajo la ley de libelo y difamación de 1881, de modo que pudiese ser convocado un nuevo juicio del caso Dreyfus so pretexto de juzgar a Zola por injurias. Faure

159. JOHNSON, *op. cit.*, p. 119; las citas individuales no serán ofrecidas ya que el texto íntegro se halla en este libro y todas las citas se refieren a párrafos numerados.

no podía instituir ni detener tal juicio. El verdadero punto retórico de este envío a M. Faure es que se trata de «el primer magistrado del país» (párrafo 4); él representa a todos los franceses como jueces (a pesar de que, desde un punto de vista legal, el presidente no era el juez principal, no disponía del poder del perdón extremo, por ejemplo, como lo tiene el presidente de los Estados Unidos).

Este detalle es importante debido a la manera en que Zola se dirige a Faure en los primeros cuatro párrafos. De hombre a hombre. En estos cuatro primeros párrafos, Zola apercibe a Faure y le perdona. El apercibimiento constituye una jugada brillante:

> ¡Qué mancha de lodo sobre su nombre —iba a decir sobre su reinado— después de ese abominable caso Dreyfus!

Francia había acabado hacía veinticinco años con reyes y emperadores; no piense de usted mismo como un conductor porque significaría que usted forma parte de la vieja Francia; piense en este asunto en función de su honor personal, de su integridad como hombre. La igualdad significa que no hay distancia entre los yo. Ubicado el caso en estos dos términos contingentes, es continuado por Zola en términos de perdón: «Por su honor es que yo estoy convencido que usted ignora (la verdad).» ¿Quién es Emile Zola, ciudadano naturalizado llegado de Venecia, para perdonar al presidente de Francia, si no están hablando como amigos íntimos?

Zola defiende su propio interés en los mismos términos. Zola no conocía a Dreyfus ni a ninguno de los militares implicados, y tampoco había sido previamente amenazado de manera alguna a raíz del caso. ¿Por qué ha tomado partido? En el párrafo 3, Zola se impone sobre el lector de la siguiente manera: Primero, dice que él se «atrevería» a hablar, «se atrevería a decir la verdad». En otras palabras, la primera señal de su presencia en este caso nos muestra a un hombre valiente. Más aún: «Es mi deber hablar; no seré un cómplice.» ¿Quién pensaba que lo fuese? El punto de esta cuestión reside en que cualquiera que se relacionara con el caso mostraba un verdadero carácter; la prescindencia es considerada como una carencia de valentía personal. Esta afirmación de la valentía prepara el terreno para una peculiar confesión de conciencia; si Zola no se atreviese a hablar:

> Mis noches se verían asediadas por el espectro del inocente que expía, en un país lejano, en el más horrible suplicio, un crimen que no ha cometido.

No es la sinceridad lo que está implicado cuando un periodista habla de su valentía y de sus «noches obsesionadas». Lo que está implicado es la manera en que estas convicciones, in-

dependientemente de cuán profundas sean, se transmiten al público. En el *Yo acuso* el hombre de conciencia comienza por centrar su atención sobre el hecho de su heroísmo; dramatiza el hecho de tener una conciencia; ciertamente una manera original de comenzar la defensa de otro hombre e idéntica en su forma al lenguaje antidreyfusiano de Drumont.

Una vez que comprendemos la atmósfera retórica peculiar de este comienzo, podemos comenzar a comprender los argumentos subsiguientes que han impresionado a tantos comentaristas modernos, considerando al texto de Zola desde un punto de vista lógico y legal, como absolutamente vacío. Estos argumentos poseen una lógica en función de las concepciones del siglo XIX sobre la personalidad pública.

Los párrafos 5 al 11, abarcan la afirmación de Zola en cuanto a quién había incriminado a Dreyfus. Es simple. Un hombre

> lo ha realizado todo: el coronel Paty du Clam. Él es prácticamente el caso Dreyfus (párrafo 4).

¿La prueba de Zola? No dispone de ninguna evidencia legal o fáctica. En el párrafo 5, nos dice que cuando se ha llevado a cabo una investigación «honesta», debe ser probada; «No debo decirlo todo; dejad que busquen, ellos lo hallarán.» En mitad del párrafo 6, Zola proclama «es suficiente con decir» que Paty du Clam entró en escena tan pronto como parecía posible que Dreyfus fuese incriminado. Pero Zola no busca una prueba legal, objetiva, porque Verdad y Falsedad en este caso deben ser consideradas sólo en términos de personalidad. Si puede hacernos sentir que Paty du Clam es una persona desagradable, entonces, por supuesto que él debe haber incriminado a Dreyfus. De este modo, después de acusar a Paty du Clam, Zola se embarca en una descripción barroca de su carácter, como un intrigante, un romántico, un hombre que disfruta de intrigas y de encuentros a medianoche con damas misteriosas (párrafo 5). Y la razón por la que Paty du Clam ha tenido éxito en su complot no se refiere a que las fuerzas institucionales exigen una víctima o a que la clase de los oficiales debe reivindicarse a sí misma. No, se debe a que Paty du Clam tiene el poder personal de hipnotizar a las demás personas,

> porque también siente afición por el espiritualismo y las ciencias ocultas y conversa con los espíritus.

La mistificación completa el círculo del carácter; hay una persona que actúa diabólicamente, una persona heroica para ponerlo en evidencia, un juez entre ellos que es honorable pero ignorante y, casi incidentalmente, hay un proceso institucional que ha enviado a un hombre a prisión.

Después de señalar al villano, Zola procede a transformar toda la evidencia en términos personales. Por ejemplo, existe el *bordereau*; ¿cómo se enfrenta Zola a él? «Niego este documento; lo niego con todas mis fuerzas» (párrafo 10). Se ha evitado un análisis de lo que dicho documento significa; el escritor, enfatizando que «Yo» lo niego, «con todas mis fuerzas», destruye su valor como verdad. Un poco más adelante en el mismo párrafo, Zola emprende nuevamente la escalada. Después de decir que cualquiera sea el fundamento del documento, no está relacionado con la seguridad nacional, inmediatamente proclama:

> ¡No y no! ¡Mentira! Y lo más odioso, lo más cínico, es que mienten impunemente sin que nadie pueda demostrárselo.

«Éste», el *bordereau*, se transforma súbitamente en «ellos», el enemigo. Aun cuando se nos ha dicho que el *bordereau* concierne a asuntos triviales, y por lo tanto es presuntamente sólo un trozo de papel que «ellos» han utilizado con fines falsos, ahora se transforma en su manufactura, y se hace imposible analizarlo como real o falso porque «mienten de tal manera que nadie puede condenarles».

De este modo, haciendo del caso un drama de moralidad personal, Héroe versus Demonio, Zola logra que toda investigación de la evidencia sólo cuente en la medida en que se relacione con la personalidad de los antagonistas. La evidencia no dispone de una realidad independiente de su simbolismo psicológico.

En los párrafos 12 al 22, los acontecimientos que se desarrollan desde el comienzo de la fase de Esterhazy hasta el día anterior a la publicación del *Yo acuso*, están sujetos al mismo tratamiento. El momento crucial en que los oficiales del ejército debían decidir sobre el procesamiento de Esterhazy es presentado como un «momento psicológico, pleno de angustia». Los oficiales, habiendo tomado la decisión tardíamente, son atacados por Zola en los términos más personales: «Y estas personas pueden dormir, y tienen esposas e hijos a quienes aman» (párrafo 14). ¿Cuál es el significado de esta extraordinaria declaración?

En el caso de Zola no hay mundo, ni trama burocrática, ni conflictos cruzados ni deseo controlado: hay solamente absolutos del yo. ¿Cómo puede usted ser humano si no está de acuerdo conmigo? Toda apariencia mundana, toda acción específica, se transforma en un indicador de estos absolutos. La máscara de un hombre es una verdadera guía hacia su carácter esencial y, de este modo, tanto para Zola como para Drumont, no puede producirse ningún cambio a partir de estas posiciones mundanas, ninguna interacción, ya que ¿cómo puede uno traficar con su propia integridad?

De este modo, al concluir el párrafo 18 arribamos a la razón fundamental interna de la famosa declaración a la que un ju-

rista inglés de la época llamó la «esencia de la irracionalidad en el nombre de la justicia racional». Este es el resumen hecho por Zola en cuanto a las respectivas suertes de Esterhazy y Picquart:

> ...hombres cubiertos de deudas y crímenes que ven proclamada su inocencia mientras se destruye el mismo honor de un hombre sin máculas! Cuando una sociedad llega a esos extremos entra en descomposición.

Zola está hablando literalmente: la prensa popular magnificó el hecho de que Esterhazy le debiese dinero a mucha gente, mientras que Picquart estaba libre de deudas. Este pasaje constituye la esencia de un juicio por carácter, y del asesinato del carácter. El juicio por carácter es el único modo por el que puede proceder la política, una vez que ha sido eliminado el límite existente entre la vida pública y la vida personal.

Yo acuso muestra una consecuencia del cambio retórico operado en forma visible entre las generaciones de Napoleón y de Lamartine. Una vez que el carácter se ha vuelto independiente de la acción, una vez que Lamartine ha logrado presentarse a las gentes como un líder sin necesidad de dirigirlos en ninguna acción, el camino se halla preparado para esta revocación, en la cual el mundo público de la acción ha perdido todo significado excepto en la subordinación a la motivación personal.

En este momento, Zola alcanza el punto dramático más alto de esta pieza oratoria, la lista de acusaciones que comienzan en el párrafo 26. Cada una de ellas comienza con la expresión *Yo acuso* antes que con la de *X es culpable de*. Verdaderamente, «Yo» es la palabra más prominente de toda la acusación. No se trata tanto de que una injusticia ha sido desafiada o de que estos hombres han sido puestos en evidencia, ya que en realidad Zola ha manifestado que no se comprometería en esa clase de cuestiones; ello corresponde a las autoridades. Lo importante es que «Yo» los estoy acusando. ¿De qué? He aquí una lista preparada por Zola acerca de los hombres y sus crímenes:

Paty du Clam: «causante diabólico»
Mercier: «debilidad de carácter»
Billot: «lesa humanidad» y «lesa justicia»
Boisdeffre: «apasionamiento clerical»
Gonse: «espíritu de cuerpo»
Pellieux: «investigación perversa»
expertos calígrafos: «informes fraudulentos y embusteros»
ministro de guerra: «abominable campaña» en la prensa
consejo de guerra: «violar el derecho»

Sólo el crimen de Boisdeffre, su apasionamiento clerical, y el crimen del consejo de guerra, violar el derecho de los tribunales militares son institucionales. Todos los demás son crímenes de la personalidad. Y por eso es tan importante que *Yo acuso* a ellos o, igualmente, por qué cuando *Yo acuso* es lo retórico, los crímenes de personalidad son los que se hallarán más probablemente.

La conclusión de Zola al *Yo acuso* tiene un paralelo perturbador con la conclusión de Drumont en *El alma del capitán Dreyfus*. Zola, en el párrafo 28, nos asegura que la suya es una pasión pura, inmotivada por el triunfo o el partido. En el párrafo 29, al igual que Drumont, informa al lector cuán emotivo es él personalmente; obtenemos una semblanza del estado de sus sentimientos: «Mi ardiente protesta es simplemente el grito de mi alma». El párrafo 30 muestra a Zola, lo mismo que Drumont, presentando al lector una última imagen, que está referida a Zola más que a Dreyfus o a Francia. Zola es desafiante y combativo. El lema del héroe que él escribe para sí mismo, describiendo su actitud hacia su propio juicio futuro por difamación, es: «Lo espero.» Esta declaración de la fortaleza moral de Zola marca la conclusión del alegato en favor de Dreyfus.

Si nos preguntamos por qué este ensayo vendió trescientas mil copias en un día, por qué incorporó a la defensa de Dreyfus a innumerables hombres y mujeres franceses, por qué, incluso después del juicio a Zola, cuando éste huyó a Inglaterra con su amante y un gajo de billetes de banco antes que enfrentar un año en prisión, *Yo acuso* seguía siendo el texto básico del movimiento; si preguntamos por qué, incluso después del suicidio de Henry y la consecuente necesaria reivindicación de Paty du Clam, *Yo acuso* permaneció como un documento obligatorio para muchísimas personas, sólo podemos responder que ellos deseaban lo que Zola les ofrecía, que era un lenguaje de pertenencia a una lucha colectiva, más que un grupo de razones lógicas por las que Dreyfus debía ser liberado.

El verdadero contenido del *Yo acuso* se refiere a qué clase de persona defendía al capitán Dreyfus y qué clase de persona le atacaba. Esa persona nunca cristaliza en un líder, en ninguno de los dos bandos. El repentino juicio a Zola e incluso su más repentina partida le descalificaron, y ciertamente los personajes prominentes en el caso después del 13 de enero de 1898 entran y salen de escena con tanta rapidez que ningún hombre o grupo parece tener el control de los acontecimientos. Pero esta inestabilidad en la cima no significa que los límites entre los partidarios de Dreyfus y sus detractores también cambien. Los dos campos se endurecen entre las masas; las falsificaciones de Henry, por ejemplo, son asumidas rápidamente por los detractores de Dreyfus como un acto de nobleza suprema y de auto-

sacrificio, porque si Dreyfus no es culpable debería serlo. En realidad, cuando el trabajo de detección lleva lentamente a Dreyfus a un punto de reivindicación —sin ninguna prueba concluyente acerca de quién era la «D» que figuraba en el *bordereau*— cada nueva instancia se transforma sólo en la ocasión para una renovada acción de las masas en las calles entre las facciones en conflicto.

Después de 1902, cundo la abierta violencia entre los dos bandos ha concluido, no se produce jamás proceso de reconciliación alguno. Las Leyes de Ferry que secularizaban la educación francesa eran consideradas por ambos bandos como una especie de «venganza» por la condena de Dreyfus, ya que los sacerdotes estaban aliados con el ejército. Escritores como Charles Maurras y grupos como el de los Camelots du Roi deben su inspiración a los detractores de Dreyfus y ha llegado a ser aceptado entre los historiadores fuera de Francia que algunos de los motivos para la colaboración francesa con los nazis nacieron de antiguas heridas causadas al ejército y del odio hacia los judíos derivado del caso Dreyfus. El caso Dreyfus es un caso clásico de cómo, cuando una comunidad se basa en lo abstracto, cobra forma una personalidad colectiva difusa y un abismo insalvable se abre en la sociedad. Ningún cambio en las condiciones materiales, ni en la historia, puede alterar la posición de los antagonistas ya que lo que se encuentra comprometido en el conflicto para ambos oponentes no es sólo un problema sino la integridad, el honor y la colectividad misma.

Después que la comunidad se hubo formado no había nada que los participantes pudiesen aprender de la acción. El suicidio de Henry no debilitó la concepción del mundo de los enemigos de Dreyfus; el suceso es rápidamente reinterpretado como un nuevo acto de heroísmo de un fiel miembro católico del ejército. La reivindicación de Paty du Clam a través del suicidio de Henry no quebró el armazón de los partidarios de Dreyfus. La idea de Zola con respecto al «complot» fue inmediatamente rescatada por los partidarios de Dreyfus, quienes clamaban que Paty du Clam, siendo el maestro hipnotizador que era, llevó a Henry a un café una noche y le hipnotizó para que ejecutara la falsificación.

El caso Dreyfus constituye un ejemplo histórico del extremo lógico, el punto final del código que hace de la apariencia un indicador del yo. La máscara revela un rostro común; para que la comunidad exista, para que los rostros de todos puedan ser reconocibles en este rostro común, debe permanecer rígida y silenciosa. Existe una comunidad en ambos bandos sólo en la medida en que sus apariencias entre ellas permanezcan inflexibles.

En el escenario, uno sabe que cada acción del Dr. Weltschmerz está determinada por su carácter moral; en las calles, uno

también cree que cada señal de justicia exhibida hacia Dreyfus es el efecto de una conspiración judía para destruir al pueblo decente de Francia; pero —tal como no ocurre en el teatro— debido a que sus personajes son indecentes, uno les niega a los villanos, o sea, a los judíos y a sus defensores, cualquier derecho a existir. Dentro de una cultura ansiosa acerca de la verosimilitud de las apariencias, el melodrama fuera del escenario posee la inevitable lógica de sugerir que uno puede creer en sí mismo únicamente si destruye a sus enemigos. Si ellos pueden creer en sí mismos, ¿cómo puede uno mantener alguna creencia en su propia apariencia? ¿En su propia calidad de miembro de una comunidad? Si cada acto es un símbolo de personalidad —si ese es el punto de ser pro o anti Dreyfus—, entonces aquellos que no parecen llevar nuestros propios símbolos deben ser inauténticos, mentirosos, falsos y, por lo tanto, deberían ser destruidos. El melodrama escénico no tiene consecuencias, no induce a ningún cambio en los personajes, pero el melodrama político tiene un resultado singular, sugiere que el último camino para estabilizar la apariencia propia es destruir al enemigo. La purga es la lógica de una personalidad colectiva.

Desde esta identificación del sentimiento de comunidad como una forma de compartir la personalidad, se vuelve absolutamente natural el considerar el lenguaje de negociación, la burocracia y las relaciones administrativas como localizadas en diferentes dominios. De este modo, a comienzos del presente siglo se desarrolló la razón fundamental para pensar que la vida de una comunidad y la vida del estado eran de distinta *índole*.

Si merece la pena ocuparse acerca de la comunidad misma, ésta se encuentra dominada por una perversa teoría de la máscara. La negociación se transforma en la gran amenaza para la comunidad: cuando las posiciones cambian o se alteran, el espíritu de la comunidad se debilita. Se vuelve más importante confesar quién es uno antes que traficar con otros que son diferentes a uno. Esta es la razón, en el medio de las grandes pasiones que engendrara una crisis como la del caso Dreyfus, por la que en el fondo había un grupo de relaciones humanas tan estáticas y rígidas como la mortal sumisión que Lamartine inducía entre las masas parisinas.

¿Quién es un verdadero radical?

Este lenguaje de comunidad comenzó a aparecer en el siglo pasado en un dominio donde debió haber sido prohibido, el dominio de la política radical. Servía a los burgueses radicales como una manera de pensar acerca de ellos mismos disponiendo de un lugar legítimo en los movimientos proletarios. Analicemos por qué la personalidad colectiva no debería haber aparecido

en los movimientos marxistas en especial, y luego cómo en realidad lo hicieron.

Tal vez la herencia más grande del siglo XIX, aún libre de impuestos, sea una concepción de la historia según la cual los acontecimientos se suceden en forma lógica, aun cuando no inevitablemente, a partir de las condiciones sociales. Esta noción incluía como creyentes a aquellos que imaginaban que las naciones tenían «destinos»: muchos de los anarquistas del siglo XIX, algunos partidarios de Saint-Simon y la mayoría de los darwinistas sociales, como así también aquellos que eran partidarios de Marx. Referirse a una dialéctica marxista de la historia es hablar de estadios de la experiencia, cada uno de ellos producido por las contradicciones en los estadios que se han producido antes. Nos hemos familiarizado de tal modo con esta idea que puede ser recitada como un catecismo: una tesis refutándose en su antítesis, donde las mismas situaciones y las mismas personas son vistas bajo una nueva luz, y esta antítesis refutándose nuevamente, produciendo una síntesis luego de un período revolucionario o bien otra antítesis, una anti-antítesis, en una incesante rueda de re-formación material e intelectual.

Irónicamente, habiendo estudiado este catecismo hasta su raíz, hemos presenciado asimismo algunos hechos que lo desacreditan. Más de la mitad del mundo está regida por gobiernos que se adhieren a las doctrinas de Marx, modificadas de un modo u otro, y sin embargo, estas sociedades regidas por estos gobiernos son precisamente lo contrario de aquello que Marx, junto con Fournier y Saint-Simon, creía madurado lógicamente para la revolución. Ellas han sido colonizadas, o hasta ahora se hallaban subdesarrolladas industrialmente, o de alguna otra forma se habían mantenido periféricas a aquellas situaciones europeas desde donde Marx podía deducir una lógica del desarrollo histórico a partir de la estructura social inmediata.

Ninguna generación en particular, y ciertamente ningún libro en especial, puede explicar la paradoja de este destino desplazado. Aunque el ciclo de la cultura urbana registrado hasta aquí en estas páginas puede arrojar alguna luz sobre una dimensión, al menos, de esta paradoja: la cultura de deformación psicológica actúa sobre aquellos que se hallan comprometidos con un cambio radical, dialéctico, de modo que se vuelven defensivos cuando la historia se desvanece frente a la teoría.

A lo largo de sus escritos Marx concebía a las fuerzas dialécticas de la historia llevando a las gentes a reformular sus creencias bajo el impacto de nuevos acontecimientos. El lema de que las condiciones materiales determinan la conciencia es, y ha sido, fácilmente vulgarizado. Aquello que Marx quiso significar de la mejor manera posible es que cada nueva situación material en la sociedad obliga a una reformulación de la creencia sólo porque el mundo que han conformado estas creencias ha sido alterado.

¿Qué significa, psicológicamente, para una persona el ser capaz de reformular sus creencias? ¿El pensar dialécticamente? Si una creencia ha llegado a ser abrazada de forma tan profunda y tan intensamente personal, si aquello en lo que una persona cree ha llegado a definir su personalidad, entonces cualquier cambio en la creencia implica una gran conmoción en el yo. O sea que, cuanto más personal y autoimplicada se vuelve la creencia, es menos probable que pueda cambiarse.

Por lo tanto, una conciencia dialéctica parece requerir una fuerza humana casi imposible. Aquí se produce una ideología de apasionado interés acerca del mundo, un compromiso apasionado contra sus injusticias y, no obstante, una ideología exige que hasta tanto no cambien las condiciones históricas, la naturaleza de dichos compromisos debe ser suspendida, repensada y reformada. La creencia debe ser, al mismo tiempo, intensamente sustentada y, sin embargo, permanecer a distancia del yo, de modo tal que la creencia pueda ser alterada sin sufrir las cargas de la pérdida personal o una sensación de compromiso íntimo.

Cuando la cuestión es planteada de este modo, comprendemos que aquello que Marx concebía como una imaginación dialéctica está estrechamente ligado a un concepto que hemos investigado en función de la vida en la ciudad: el concepto de conducta pública. Para ser dialéctico en nuestras percepciones, uno debe estar en público, alejado de la simbolización de la personalidad a través de la creencia o de la acción social. Si Rousseau era un enemigo del hombre en público, Marx es su campeón.

Sin embargo, existe la criatura absolutamente familiar que se llama a sí mismo marxista y detesta esta flexibilidad. A veces es calificado de «ideólogo», a veces de «dogmático», denominaciones adecuadas para incluir un movimiento radical por medio de la estructura de carácter de su peor exponente. Él representa más estrecha y ajustadamente a una persona de la clase media quien, al margen de motivos humanos o furia frente a su pasado, o furia frente a sí mismo, se transforma en un radical, identificando con la clase trabajadora los intereses de la justicia y el derecho en la sociedad. Si los motivos que le llevan a abrazar la causa de los oprimidos pueden variar según los casos, su problema en relación con la clase trabajadora no varía: ¿cómo llega a ser genuinamente una parte de su movimiento, cómo puede este hombre con su educación, su sentido del decoro y de la propiedad, legitimar su presencia en la comunidad de los oprimidos?

Marx y Engels le conocían porque su problema era el de ellos. Él resolvía este problema de legitimarse como un radical a través de los códigos de apariencias de la cultura burguesa de la cual había surgido. Cada posición que asumía, cada tópico que analizaba, estaba cargado con el peso de su propia

identidad como revolucionario. El debate sobre la estrategia «correcta» se transformó rápidamente para él en un conflicto caracterológico: ¿quién es «verdaderamente» revolucionario? En medio del argumento aparente acerca de cuáles son las acertadas tácticas revolucionarias, el verdadero argumento era: ¿quién es un auténtico radical? Nuestros oponentes, teniendo una estrategia equivocada, perteneciendo a la facción equivocada, escogiendo la línea equivocada, no son verdaderamente radicales. Por lo tanto, no pertenecen a la comunidad radical debido al «error» ideológico.

Los interrogantes sobre su legitimidad son formulados por los miembros de las propias comunidades radicales de clase media desde 1848 en adelante. Hemos visto cómo en esa revolución los grupos pertenecientes a la clase trabajadora como el de «L'Atelier» comenzaban a negar un lugar en su propia lucha a esta desposeída clase media revolucionaria. En la década de 1850 en Inglaterra se podía observar la misma hostilidad hacia el burgués intelectual que llegaba a ofrecer su ayuda en la revolución por parte de aquellos en cuyo nombre y en cuyos intereses se iba a hacer la revolución. En efecto, el antagonismo de clase dentro de los rangos de los cuadros revolucionarios permanecía como la gran historia inédita de la política radical del siglo XIX.

Esta pasión sectaria es directamente un producto de los códigos seculares de personalidad inmanente. Una apariencia verosímil es aquella en la cual una personalidad es revelada, pero aquí se produce necesariamente un desplazamiento de la personalidad. Su propio desplazamiento, su propio pasado, sólo puede hacer que aquellos a quienes él espera unirse como camaradas le perciban como un extraño. Los términos de pertenencia a los que entonces apela son aquellos que le definen como una persona nueva en virtud de la fuerza de sus creencias. Para que él crea en sí mismo, su máscara debe permanecer inmóvil, fija. Si él convierte la comprensión radical en pasión puritana, lo hace no porque tenga una personalidad «autoritaria», aun cuando en casos especiales esto pueda ser verdad, sino porque quiere legitimarse a sí mismo en una comunidad extraña. Para pertenecer a ella debe hacer de sus posiciones la suma y esencia de sí mismo; se transforman en sus revelaciones; están cargadas con el peso de su deseo de ser «un revolucionario» más que de ser «revolucionario». El ideólogo moderno toma cada postura como no-negociable porque de cada una de ellas depende la problemática cuestión de si él realmente *es* tal como aparece, si él tiene legítimamente un lugar entre las legiones de los oprimidos.

Ya desde la Primera Internacional esta figura era visible; hacia la Segunda, era una fuerza principal. En Francia, a fines del siglo XIX, su problema fue más plenamente exhibido en la

vida de Jules Guesde. Se ha supuesto que Guesde fue quien introdujo vigorosamente las ideas marxistas en el movimiento socialista francés a fines de la década de 1880. Era el perfecto pequeño burgués (su padre era maestro) intelectual de provincias. Cuando joven, todos sus períodos de duda, de pobreza voluntaria y de arrestos estuvieron marcados por una «envidia de la integridad de los trabajadores». Guesde tomó una versión de la teoría marxista y la aplicó rígidamente a la vida francesa (se trataba de un versión con la que el propio Marx no se había sentido satisfecho, a pesar de que ambos colaboraron originalmente). Y con esta versión simple, fija del marxismo, Guesde legitimó su posición como líder radical. Llegó al poder en competencia con un verdadero trabajador, Jean Dormoy, un obrero de la fundición igualmente radical pero de espíritu más dócil. Guesde se mantenía firme mientras Dormoy se mostraba abiertamente confundido por los cambios operados en la economía francesa en los años de 1880, un contraste que Guesde utilizó para proclamarse como «un revolucionario más auténtico porque era más firme». Hacia 1898, el movimiento que Guesde había constituido a su alrededor

> ...era un poco irrelevante a las condiciones francesas y ellos realizaban pocos esfuerzos para adaptarse a los cambios de la época. Predicaban que los salarios estaban sentenciados a bajar, aun cuando en Francia estaban subiendo claramente... su énfasis en la teoría degeneraba en una obediente repetición de dogmas inertes.

Guesde era la esencia misma de un líder que se legitima a sí mismo como un marxista revolucionario subvirtiendo la noción de los cambios dialécticos en la creencia.[160]

En Francia, hacia principios del presente siglo, podían observarse dos tipos diferentes de traición de la izquierda. Uno está encarnado en el gobierno de Clemenceau desde 1906 a 1909; y el otro en el radical que, opuesto al oportunismo de aquellos que detentan el poder, cuando llega al poder abandona sus creencias radicales y a sus antiguos partidarios. La traición de Guesde significa algo más. Es la traición de la revolución por la propia pasión de ser un revolucionario. Ser un auténtico revolucionario, legitimar esta posición personal, se transforma en este siglo en una cuestión de deserción con respecto al ideal dialéctico.

Porque para un grupo que se ha comprometido a orientar sus concepciones políticas hacia una continua relectura de las condiciones sociales, el comprometerse en una posición absoluta sobre, digamos, la madurez de algún país para la organización sindical, es más autodestructivo que el dogmatismo de aquellos

160. Citado de ZELDIN, *op. cit.*, pp. 750-751.

que, pongamos por caso, creen en una Nueva Jerusalén, porque la verdad de ello es más fácilmente desacreditada. La pérdida de distancia entre conducta pública y necesidad personal significa más para el revolucionario secular que para el puritano. Significa una pérdida de su razón misma para actuar.

Alguien que haya sobrevivido a los peligros del estalinismo podría hacer aquí una fuerte objeción, afirmando que el dejar de considerar las necesidades personales en relación con las cuestiones públicas puede concluir en un mundo estéril donde las «necesidades de la revolución» deshumanizan a la sociedad. Pero yo busco algo más. La tragedia de la política del siglo XIX, y es realmente una tragedia, reside en el hecho de que las fuerzas de la cultura encarcelen con tanta frecuencia a aquellos que se rebelan, del mismo modo en que encarcelaban a aquellos que defendían el orden económico existente, en una feroz autodeclaración a través de medios políticos. Esta cultura podría volver inhumanos a los radicales. Además, existía una creciente parálisis de conciencia entre la intelectualidad política; esta parálisis emergió de aquellas tendencias destructivas en la cultura cosmopolita y no de los rasgos supuestamente absolutistas del dogma revolucionario.

La cultura de las ciudades capitales del siglo XIX puso en movimiento un arma poderosa contra el cambio. Cuando la máscara se transformó en el rostro, cuando las apariencias se volvieron índices de la personalidad, se perdió la autodistancia. ¿De qué libertad disponen las gentes cuando ellas son tales como aparecen? ¿Cómo pueden llegar a comprometerse en aquellos actos de autocrítica y cambio que dependen de la autodistancia? La creencia también es cargada. La cultura de la vida burguesa urbana ha socavado la libertad de demasiados radicales burgueses. Esta cultura ha usurpado la ideología dialéctica de su dialéctica, acostumbrando al pueblo a pensar acerca de sus posiciones retóricas, de sus ideas expuestas en público, como revelaciones psicológicas de sí mismos. Las personas de izquierdas se han encontrado cada vez con más frecuencia en la posición de defender la «integridad», el «compromiso» y la «autenticidad» personales, desafiando el cambio de las condiciones materiales. Ellos cambian la dialéctica por un sentido de pertenencia a una comunidad radical, a un movimiento. Nuevamente arribamos al mismo lenguaje orientado hacia el interior que tipificara al caso Dreyfus; la rigidez en nombre de sentirse vinculado a un grupo, un desafío a las disonancias de la historia en nombre de la comunidad.

La cultura cosmopolita del siglo XIX, lejos de destruir a la comunidad fraternal, hizo que la comunidad pareciese demasiado valiosa. Las ciudades aparecen en los clisés actuales como la máxima expresión de la personalidad vacía. En realidad, la falta de una cultura fuerte, impersonal en la ciudad moderna, ha despertado entre las gentes una pasión por la revelación íntima fantaseada. Los mitos de una ausencia de comunidad, como aquellos de la muchedumbre viciosa o desalmada, sirven a la función de estimular a los hombres en la búsqueda de una comunidad en función de un elaborado yo común. Cuanto más se transforma el mito de la impersonalidad vacía, en sus formas populares, en el sentido común de una sociedad, más moralmente justificadas se sentirán las masas al destruir la esencia de la cultura, que significa que los hombres pueden actuar juntos sin la compulsión de ser iguales.

Cuarta parte

LA SOCIEDAD ÍNTIMA

XI. El fin de la cultura pública

Una manera de describir el pasado es a través de imágenes del ascenso y ocaso de un apreciado estilo de vida. Estas imágenes naturalmente producen una sensación de pena y la pena es un sentimiento peligroso. A la vez que provoca empatía, y de este modo un cierto *insight*, la pena induce a la resignación con respecto al presente, y de este modo una cierta aceptación de sus males. No he recurrido a esta descripción del ascenso y ocaso de la cultura pública secular con el objeto de producir pena; lo he hecho para crear una perspectiva en las creencias, aspiraciones y mitos de la vida moderna que parecen ser humanos pero que en realidad son peligrosos.

La creencia que reina actualmente es la que se refiere a que la proximidad entre las personas constituye un bien moral. La aspiración regente es la de desarrollar la personalidad individual a través de experiencias de proximidad y calor con los demás. El mito de la actualidad se basa en que los males de la sociedad pueden ser todos comprendidos como males de la impersonalidad, la alienación y la frialdad. La suma de los tres representa una ideología de la intimidad: las relaciones sociales de todo tipo son más reales, verosímiles y auténticas cuanto más cerca se aproximen a los intereses psicológicos internos de cada persona. Esta ideología transmuta las categorías políticas dentro de categorías psicológicas. Esta ideología de la intimidad define el espíritu humanitario de una sociedad carente de dioses: el calor es nuestro dios. La historia del ascenso y ocaso de la cultura pública pone en tela de juicio este espíritu humanitario.

La creencia en la proximidad entre las personas como un bien moral es en realidad el producto de una profunda dislocación que ocasionaron el capitalismo y la creencia secular en el siglo pasado. Debido a esta dislocación las gentes trataron de hallar significados personales en situaciones impersonales, en objetos y en las condiciones objetivas de la sociedad misma. No pudieron encontrar estos significados; cuando el mundo se volvió psicomórfico también se volvió mistificador. Por lo tanto, buscaron huir y encontrar en los dominios privados de la vida, especialmente en la familia, algún principio de orden en la percepción de la personalidad. En consecuencia, el pasado ha construido un deseo oculto hacia la estabilidad en el deseo manifiesto hacia la proximidad entre los seres humanos. Aun cuan-

do nos hayamos rebelado contra las austeras rigideces sexuales de la familia victoriana, continuamos manteniendo estrechas relaciones con los demás a partir de estos deseos ocultos de seguridad, descanso y permanencia. Cuando las relaciones no pueden soportar estas cargas, concluimos en que debe haber algo equivocado en esta relación, más que con las expectativas tácitas. Por lo tanto, arribar a un sentimiento de proximidad con los demás a menudo se logra luego de un proceso de prueba; la relación es a la vez próxima y cerrada. Si ella cambia, se debe cambiar, existe una sensación de confianza traicionada. La proximidad cargada con la expectativa de estabilidad hace la comunicación emocional —ya difícil como es— un poco más dificultosa. ¿Puede la intimidad acaso ser verdaderamente una virtud en estos términos?

La aspiración por desarrollar la propia personalidad a través de experiencias de proximidad con los demás tiene un programa oculto similar. La crisis de la cultura pública acaecida en el siglo pasado nos enseñó a pensar en las dificultades, las represiones y la severidad que constituyen la esencia de la condición humana en sociedad como irresistibles. Podemos aproximarnos a ellas por medio de una especie de observación pasiva y silenciosa, pero el hecho de desafiarlas o incluso de volverse cogidos por ellas es considerado como una realización a expensas de nuestro propio desarrollo. Actualmente, el desarrollo de la personalidad es el desarrollo de la personalidad de un refugiado. Nuestra fundamental ambivalencia hacia la conducta agresiva es el resultado de esta mentalidad de refugiado: la agresión puede ser una necesidad en las cuestiones humanas, pero hemos llegado a considerarla como un rasgo personal detestable. Pero ¿qué clase de personalidad es la que se desarrolla a través de las experiencias de la intimidad? Dicha personalidad habrá de ser moldeada en la expectación, si no en la experiencia, de la confianza, el calor y el confort. ¿Cómo puede llegar a ser lo bastante fuerte como para moverse en un mundo fundado en la injusticia? ¿Es acaso realmente humano proponer a los seres humanos la máxima de que sus personalidades «se desarrollan», de que se vuelven «más ricas» emocionalmente en la medida en que aprenden a confiar, a abrirse, a compartir, a evitar la manipulación de los demás, a abstenerse de los desafíos agresivos a las condiciones sociales o a socavar estas condiciones para provecho personal? Como resultado del enorme temor a la vida pública que cautivó al siglo pasado, se produce hoy un sentido debilitado de la voluntad humana.

Y por último, la historia de la vida pública pone en tela de juicio la mitología erigida alrededor de la impersonalidad como un mal social. Comenzando con la ruptura en el equilibrio entre lo público y lo privado producida por el movimien-

to wilkesista, exhibida plenamente en el control que Lamartine ejercía sobre el proletariado parisino, la mitología de que los hombres son más importantes que las medidas (para emplear una frase de Junius) se revela realmente como un modelo para la pacificación política. La impersonalidad parece definir un paisaje de pérdida humana, una ausencia total de relaciones humanas. Pero esta misma ecuación de impersonalidad con el propio vacío crea la pérdida. En respuesta al temor al vacío, las gentes conciben a la política como un dominio en el que la personalidad será declarada vigorosamente. Entonces se transforman en los espectadores pasivos de un personaje político que les ofrece sus intenciones, sus sentimientos, más que sus actos, para que ellos los consuman. O, cuanto más consideren las gentes al dominio político como la oportunidad para revelarse entre ellas a través de compartir una personalidad común y colectiva, más se apartan de emplear su fraternidad para cambiar las condiciones sociales. El mantener a la comunidad se vuelve un fin en sí mismo; la purga de aquellos que no pertenecen verdaderamente a ella se transforma en el quehacer de la comunidad. Un motivo fundamental para rehusarse a negociar, para la purga continua de los elementos foráneos, resulta del deseo supuestamente humanitario de borrar la impersonalidad de las relaciones sociales. Y en la misma medida este mito de la impersonalidad es autodestructivo. La pretensión de intereses comunes es destruida en la búsqueda de una identidad común.

En ausencia de una vida pública, dominan estos ideales supuestamente humanos. Seguramente, estas creencias enfermas no comenzaron cuando el público tocaba a su fin; la propia crisis producida en la vida pública les dio vida en el siglo pasado. Así como la cultura pública del siglo XIX estaba vinculada a la de la Ilustración, la ausencia actual de creencia en lo público está vinculada a su confusión en el siglo XIX. La conexión es doble.

Hablar de un fin de la vida pública es referirse en primera instancia a una consecuencia, comenzando con una contradicción en la cultura del siglo pasado. La personalidad en público era una contradicción en sus términos; finalmente destruyó el término público. Por ejemplo, se había vuelto lógico para las gentes considerar como hombres de personalidad especial y superior a aquellos que podían exhibir activamente sus emociones en público, ya fuesen artistas o políticos. Estos hombres debían controlar al público, más que interactuar con él, frente al cual aparecían. Paulatinamente el público perdió su fe en sí mismo para juzgar a estos hombres; se transformó en un espectador más que en testigo. Por lo tanto, el público perdió un sentido de sí mismo como una fuerza activa, como un «público». Nuevamente, la personalidad en público destruyó al público ha-

ciendo que las gentes temiesen traicionar involuntariamente sus emociones frente a los demás. Los resultados fueron cada vez más un intento de detener el sentimiento a fin de que los sentimientos no se evidenciaran, un intento de alejarse del contacto con los demás, de escudarse en el silencio. De este modo, el público fue vaciado de gentes que deseaban expresarse en él, cuando los términos de la expresión se movieron desde la presentación de una máscara hacia la revelación de la propia personalidad, del propio rostro, en la máscara que uno llevaba en el mundo.

Hablar de un fin de la vida pública, en segunda instancia, es hablar de una negación. Negamos que haya habido cualquier valor, ciertamente cualquier dignidad, en la represión ejercida por el mundo victoriano sobre sí mismo cuando la confusión de la personalidad y la conducta públicas se agudizó. Sin embargo, intentamos «liberarnos» de esta represión a través de la intensificación de los términos de la personalidad, siendo más auténticos, abiertos y honestos en nuestras relaciones con los demás; nos sentimos confundidos cuando esta liberación aparente produce una angustia similar a aquella que experimentaban los victorianos en sus represivos esfuerzos por crear un orden emocional. Afirmamos, nuevamente, que no debería existir ninguna barrera de comunicación entre las gentes. Toda la lógica de la tecnología de las comunicaciones del siglo XX ha sido dirigida hacia esta apertura en la expresión. Y sin embargo, aunque hemos conservado la idea de facilitar la comunicación, estamos sorprendidos de que los «medios» dan como resultado una pasividad cada vez mayor por parte de aquellos que son los espectadores; nos mostramos sorprendidos de que en condiciones de pasividad del público, la personalidad se vuelve en forma creciente un principio en el aire, especialmente en función de la vida política. No relacionamos nuestra creencia en una comunicación absoluta con los horrores de los medios de comunicación masiva porque negamos la verdad fundamental que alguna vez creara una cultura pública. La expresión activa requiere de un esfuerzo humano, y este esfuerzo habrá de tener éxito sólo en la medida en que las gentes limiten aquello que expresan a los demás. O nuevamente, en verdaderos términos físicos, negamos cualesquiera límites al movimiento físico en la ciudad, inventamos una tecnología de transporte para facilitar este movimiento personal absoluto y luego nos mostramos sorprendidos de que el resultado sea un desastroso aislamiento de la ciudad como organismo. Los victorianos luchaban con la idea de un yo ilimitado; se trataba de la verdadera esencia del descontento producido por la confusión de lo público y lo privado. Nosotros negamos simplemente, según estos distintos modos, los límites sobre el yo. Pero negar no significa eliminar; en realidad, los problemas se vuelven más ingobernables por-

que ya no se les confronta. Permanecemos prisioneros de las pautas culturales del siglo XIX a través de las contradicciones heredadas del pasado y a través de la negación del mismo. Por lo tanto, el fin de una creencia en la vida pública no representa una ruptura con la cultura burguesa del siglo XIX sino más bien una escalada de sus términos.

La estructura de una sociedad íntima es de dos aspectos. El narcisismo es movilizado en las relaciones sociales, y la experiencia de revelar los propios sentimientos a los demás se vuelve destructiva. Esta característica estructural también tiene vínculos con el siglo XIX. Para que el narcisismo sea movilizado en una sociedad, para que las gentes se concentren en tonos intangibles de sentimiento y razones, debe ser suspendido un sentido de interés grupal yoico. Este yo grupal consiste en un sentido de aquello que las gentes necesitan, quieren o exigen independientemente de sus impresiones emocionales inmediatas. Las semillas de la eliminación de un sentido de yo grupal fueron sembradas en el siglo pasado. La revolución de 1848 fue la primera aparición de la dominación de una cultura de la personalidad sobre estos intereses grupales yoicos, expresados entonces como los intereses de una clase. Para que surja una gemeinschaft destructiva, las gentes deben creer que cuando revelan sus sentimientos a los demás, lo hacen así para conformar un vínculo social. Este vínculo consiste en una personalidad colectiva que ellos construyen merced a una revelación recíproca. Y las semillas de esta fantasía de ser una comunidad por compartir una personalidad colectiva también fueron sembradas por los términos de la cultura del siglo XIX. Por lo tanto, la pregunta es ¿cuál es el efecto que ejerce sobre nuestras vidas el hecho de estar vinculadas con el pasado, con una cultura cuyos efectos negamos, aun cuando no desafiamos sus premisas?

La manera más clara de responder a esta pregunta sería ver cómo cada una de estas estructuras de una sociedad íntima se ha desarrollado a partir de sus raíces en el siglo XIX. La suspensión de los intereses yoicos los ha hecho crecer dentro de una estimulación sistemática de absorción narcisista a través de la centralización de las transacciones sociales sobre una obsesión con la motivación. El yo no concierne ya al hombre como actor o como hacedor; es ahora un yo compuesto de intenciones y posibilidades. La sociedad íntima ha invertido totalmente el aforismo de Fielding en el sentido de que la alabanza o la censura deberían aplicarse a las acciones más que a los actores; lo que importa ahora no es lo que uno ha hecho sino cómo se siente al respecto. El compartir rasgos de una personalidad colectiva se ha desarrollado dentro de un proceso sistemáticamente destructivo así como ha disminuido el tamaño de la comunidad que pueda compartir esta personalidad. El caso Dreyfus implicaba la formación de un sentimiento de comunidad a ni-

vel nacional; en la sociedad contemporánea, esta misma formación de comunidad se halla ligada al localismo. El propio temor de impersonalidad que gobierna a la sociedad moderna impulsa a las gentes a imaginar a la comunidad en una escala cada vez más restringida. Si el yo es restringido a las intenciones, el compartir este yo no está restringido a la exclusión de aquellos que son muy diferentes en términos de clase, política o estilo. Absorción en el localismo y en la motivación: estas son las estructuras de una cultura erigida sobre las crisis del pasado. Ellas organizan la familia, la escuela y el vecindario; y desorganizan la ciudad y el estado.

A pesar de que esbozar estas dos estructuras resultaría en una descripción intelectualmente clara, creo que no llega a transmitir el trauma que el reino de la intimidad produce en la vida moderna. A menudo en contra de nuestro propio conocimiento, nos vemos atrapados en una guerra entre las demandas de la existencia social y la creencia de que nos desarrollamos como seres humanos sólo a través de modos opuestos de la experiencia psíquica íntima. Los sociólogos han inventado inconscientemente un lenguaje para esta guerra. Ellos se refieren a la vida en sociedad como a una cuestión de tareas instrumentales: vamos a la escuela, al trabajo, a la huelga, a los mítines porque debemos hacerlo. Tratamos de no invertir demasiado en estas tareas porque constituyen vehículos «inadecuados» para el sentimiento cálido; hacemos un «instrumento» de nuestra vida en ellos, un medio más que una realidad en la cual comprometemos nuestros sentimientos. Contra este mundo instrumental los sociólogos contrastan la experiencia afectiva u holística o integradora; los términos de la jerga son importantes porque revelan una determinada mentalidad, una creencia de que cuando las gentes se están sintiendo realmente (afectivas), realmente vivas en el momento presente (holístico), revelándose plenamente (integradoras) —en suma, cuando se hallan comprometidas—, tienen experiencias que son antagónicas con las experiencias de la supervivencia, la lucha y la obligación en un mundo en libertad. De un modo no contranatural, los escenarios en los que los sociólogos ubican esta vida afectiva son escenarios íntimos: la familia, el vecindario, la vida que ha transcurrido entre los amigos.

Es necesario concebir al narcisismo y a la *gemeinschaft* destructiva organizando esta guerra, dando forma a la lucha entre las relaciones sociales afectivas e instrumentales. Pero la condición de la guerra misma puede ser concebida planteando dos cuestiones; y organizando nuestra investigación alrededor de las respuestas que se ofrezcan. ¿Cómo es injuriada la sociedad a través de la medida incondicional de la realidad social en términos psicológicos? Se le priva de su *civilidad.* ¿Cómo es injuriado el yo a través del enajenamiento de una vida impersonal significativa? Se le priva de la expresión de ciertos poderes creadores que todos los seres humanos poseen en forma potencial —los poderes de la actuación— pero que requieren de un medio a distancia del yo para su realización. Por lo tanto, la sociedad íntima hace del individuo un *actor privado de su arte.* El enfoque narcisista sobre la motivación y la localización del sentimiento comunitario dan forma a cada uno de estos principios.

Es difícil hablar de la civilidad en la vida moderna sin parecer un snob o un reaccionario. El significado más antiguo del término conecta a la «civilidad» con los deberes del ciudadano; en la actualidad «civilidad» significa ya sea saber qué años decantar de la época de Cos-d'Estournel o bien abstenerse de las demostraciones políticas ruidosas e indecentes. A fin de recuperar ese obsoleto significado de civilidad y relacionarlo con el contexto de la vida pública, yo definiría a la civilidad de la siguiente manera: es la actividad que protege a las gentes entre sí y sin embargo les permite disfrutar la compañía de los demás. Llevar una máscara constituye la esencia de la civilidad. Las máscaras permiten la sociabilidad pura, separadas de las circunstancias del poder, la enfermedad y el sentimiento privado de aquellos que las usan. La civilidad tiene como objetivo el proteger a los demás de ser cargados con uno mismo. Si uno era religioso y creía que el impulso de la vida del hombre era perverso, o si uno tomaba a Freud seriamente y creía que el impulso de la vida del hombre era una guerra interna, luego la máscara del yo, el liberar a los demás de ser atrapados por la carga interna de uno mismo, sería un bien obvio. Pero incluso si uno no plantea hipótesis sobre, o no tiene creencia alguna en, una naturaleza humana innata, la cultura de la personalidad que ha emergido en el siglo pasado daría a la civilidad la misma seriedad e importancia.

«Ciudad» y «civilidad» tienen una raíz etimológica común. Civilidad significa tratar a los demás como si fuesen extraños y forjar un vínculo social sobre dicha distancia social. La ciudad es aquel establecimiento humano en la cual es más probable el encuentro con extraños. La geografía pública de una ciudad es la civilidad institucionalizada. No creo que las gentes actualmente necesiten una transformación masiva de las condiciones sociales o un regreso mágico hacia el pasado a fin de comportarse civilizadamente. En un mundo sin rituales religiosos o creencias trascendentales, las máscaras no están confeccionadas. Las máscaras deben ser creadas por aquellos que habrán de usarlas, a través del ensayo y el error, a través de un deseo de vivir con los demás más que de una compulsión a acercarse a ellos. Sin embargo, cuanta más forma toma dicha conducta, más revivirá la mentalidad de, y el amor a, la ciudad.

Hablar de incivilidad es referirse a términos inversos. Significa cargar a los demás con uno mismo; es la disminución en

la sociabilidad con los demás lo que crea esta carga de personalidad. Podemos recordar fácilmente a aquellos individuos que son incivilizados en estos términos: son aquellos «amigos» que necesitan que los demás accedan a los traumas cotidianos de sus propias vidas, quienes demuestran poco interés en los demás salvo al tomarlos como oídos para volcar en ellos sus confesiones. O podemos imaginar con toda facilidad algunos momentos de esta misma incivilidad en la vida intelectual y literaria, tales como aquellas biografías o autobiografías que desnudan compulsivamente cada detalle de los gustos sexuales, los hábitos del dinero y las debilidades de carácter de sus sujetos, como si tuviésemos que comprender mejor la vida, los escritos o las acciones de una persona a través de la exposición de sus secretos. Pero la incivilidad se construye también en el propio taller de la sociedad moderna. Nos ocuparemos de dos de estas estructuras de incivilidad.

Una se refiere a la aparición de incivilidad en el liderazgo político moderno, especialmente en la labor desarrollada por los líderes carismáticos. El líder carismático moderno destruye toda distancia entre sus propios sentimientos e impulsos y aquellos de su público y, de este modo, concitando la atención de sus motivaciones les desvía de cualquier consideración que puedan hacer sobre él en función de sus actos. Esta relación entre el político y sus partidarios comenzó a mediados del siglo XIX en términos del control que ejercía una clase sobre otra merced a su líder; hoy se adapta a las necesidades de una nueva situación de clase, una en la cual el líder debe protegerse frente a la posibilidad de ser juzgados por aquellos a quienes representa. Los medios electrónicos masivos desempeñan un rol crucial en esta desviación, logrando simultáneamente la sobreexposición de la vida personal del líder y oscureciendo su trabajo en el despacho. La incivilidad que encarna esta figura carismática moderna reside en que sus seguidores son cargados con la responsabilidad de comprenderle como persona a fin de entender lo que hace una vez llegado al poder, y los propios términos de la personalidad revisten tales características que nunca puede tener éxito en dicho acto. Es incivilizado que una sociedad haga sentir a sus ciudadanos que un líder es creíble porque puede dramatizar sus motivaciones. El liderazgo en estos términos es una forma de seducción. Las estructuras de dominación permanecen particularmente intocadas cuando las gentes son inducidas a elegir políticos que parecen irascibles, como si estuviesen listos para cambiar las cosas; estos políticos están exentos, merced a la alquimia de la personalidad, de trasladar sus impulsos irascibles a la acción.

La segunda incivilidad que ocupará nuestra atención es la perversión de la fraternidad en la experiencia comunal moderna. Cuanto más estrecha sea la esfera de acción de una comunidad formada por la personalidad colectiva, más destructiva se vuelve la experiencia del sentimiento fraterno. Foráneos, desconocidos, diferentes, todos se vuelven criaturas que deben ser evitadas; los rasgos de personalidad que la comunidad comparte se vuelven cada vez más exclusivos; el mismo acto de compartir se centra cada vez más sobre aquellas decisiones referidas a quién puede pertenecer y quién no. El abandono de la creencia en la solidaridad de clase en los tiempos modernos por nuevos tipos de imágenes colectivas basadas en los rasgos étnicos, el *quartier* o la región, es un signo de este estrechamiento del vínculo fraternal. La fraternidad se ha transformado en empatía para un grupo selecto de gentes aliado con el rechazo de aquellos que no se hallan dentro del círculo local. Este rechazo crea exigencias de autonomía con respecto al mundo exterior, en el sentido de ser dejado solo por él, más que exigiendo que el mundo exterior cambie. Sin embargo, cuanto más íntimo menos sociable. Ya que este proceso de fraternidad por medio de la exclusión de los «foráneos» nunca termina, desde el momento que nunca se solidifica una imagen colectiva de «nosotros». La fragmentación y la división interna constituyen la verdadera lógica de esta fraternidad, cuando las unidades de personas que realmente pertenecen a ella decrecen paulatinamente. Se trata de una versión de fraternidad que conduce al fratricidio.

La guerra entablada entre psique y sociedad se libra en un segundo frente, dentro de la propia persona individual. Esta pierde la capacidad de jugar y actuar en una sociedad que no le permite un espacio impersonal en el cual desempeñarse.

La tradición clásica del *theatrum mundi* equiparaba la sociedad con el teatro, la acción cotidiana con la actuación. Por lo tanto, esta tradición expresaba la vida social en términos estéticos, y consideraba a todos los hombres como actores porque todos los hombres podían actuar. La dificultad que presenta esta fantasía es que es anhistórica. Toda la historia de la cultura pública del siglo XIX está referida a gentes que estaban perdiendo gradualmente la confianza en sus propios poderes expresivos y que, por el contrario, elevaban al artista a una categoría especial porque podía realizar aquello que las gentes no podían lograr en su vida cotidiana; el artista expresaba libre y claramente en público sentimientos creíbles.

Y, sin embargo, la concepción de la vida social como una vida estética que gobernaba la fantasía clásica del *theatrum mundi* contiene una verdad. Las relaciones sociales pueden ser relaciones estéticas porque comparten una raíz común. Ese origen común reside en la experiencia del juego infantil. El juego no es un arte, pero es un cierto tipo de preparación para una cierta clase de actividad estética, una que es realizada en sociedad si se hallan presentes determinadas condiciones. Esto parece ser un modo involutivo de establecer un principio simple,

pero es necesario porque una gran parte de la investigación psicológica corriente acerca de la «creatividad» procede según términos tan generalizados que se vuelve difícil conectar el trabajo creativo específico con las experiencias específicas en una historia vital. El juego prepara a los niños para la experiencia de la actuación al enseñarles a considerar a las convenciones de la conducta como creíbles. Las convenciones constituyen normas para la conducta a distancia de los deseos inmediatos del yo. Cuando los niños han aprendido a creer en las convenciones están preparados para realizar un trabajo cualitativo en la expresión por medio de la exploración, el cambio y el perfeccionamiento de la calidad de estas convenciones.

En la mayoría de las sociedades, los adultos comprenden y elaboran estas fuerzas del juego a través del ritual religioso. El ritual no es autoexpresión; es participación en la acción expresiva cuyo significado finalmente se detiene más allá de la vida social inmediata y se conecta con las verdades intemporales de los dioses. La conducta pública de los cosmopolitas del siglo XVIII muestra que el ritual religioso no es el único modo de actuar que tienen las gentes; el peinado, las agudezas, el lenguaje jactancioso son signos que las gentes pueden actuar entre sí con propósitos de inmediata sociabilidad. Pero los términos en función de los cuales ellos realizan esta actuación son aún los de la expresión ingeniosa a distancia del yo; no se trata de expresarse a sí mismos sino, más bien, de ser expresivos. Ha sido la intrusión de problemas de personalidad dentro de las relaciones sociales la que puso en movimiento una fuerza que hizo cada vez más difícil para las gentes el utilizar las fuerzas del juego. En el siglo pasado esta intrusión cargó de una tímida duda el gesto expresivo hacia los demás; ¿soy yo, verdaderamente, lo que estoy mostrando? El yo parecía estar presente en las situaciones impersonales, más allá del poder del yo para controlarlas. La autodistancia estaba en camino de desaparecer.

Cuando la creencia en el dominio público ha llegado a su fin, el desgaste de un sentido de autodistancia y, por lo tanto, la dificultad del juego en la vida adulta, ha dado un nuevo paso. Pero se trata de un paso importante. Una persona no puede imaginarse jugando con su medio ambiente, con los hechos de su posición social, con sus apariencias frente a los demás, porque estas condiciones son ahora parte integral de sí mismo. Hacia fines del siglo XIX, los problemas de los ideólogos de clase media insertos en los movimientos de la clase trabajadora se derivaban de una dificultad relacionada con la falta de autodistancia; dichos radicales de clase media son propensos a mantenerse rígidos en sus posiciones no sea que, merced a cambios en sus concepciones, pudiesen cambiar o deslegitimarse a sí mismos. Ellos no podían jugar.

Perder la capacidad de jugar significa perder el sentido de

que las condiciones terrenales son plásticas. Esta capacidad de practicar con la vida social depende de la existencia de una dimensión de la sociedad que se mantiene separada de, a distancia de, la necesidad, la identidad y el deseo íntimo. Que el hombre moderno haya llegado a ser un actor privado de su arte es, por lo tanto, una cuestión más seria que el hecho de que las gentes prefieran escuchar discos antes que ejecutar música de cámara en sus hogares. La capacidad de ser expresivo es cortada a un nivel fundamental porque uno trata de hacer que sus apariencias representen a quien uno es, de unir la cuestión de la expresión efectiva con el principio de autenticidad de la expresión. En estas condiciones, todo regresa a la pregunta fundamental: ¿Es esto lo que realmente siento? ¿Verdaderamente quiero significar esto? ¿Soy auténtico? El yo de las motivaciones interviene en una sociedad íntima para impedir que las gentes se sientan libres de jugar con la representación de sus sentimientos como signos conformados y objetivos. La expresión se vuelve contingente sobre el sentimiento genuino, pero uno siempre es impulsado dentro del problema narcisista de no ser nunca capaz de cristalizar aquello que es auténtico en nuestros sentimientos.

Los términos en los cuales el hombre moderno es un actor que carece de un arte oponen la representación al narcisismo. Al concluir este ensayo trataremos de resolver esta oposición en función de la clase. En la medida en que las gentes sientan que su clase social es un producto de sus cualidades y capacidades personales, es difícil para ellos concebir la representación con las condiciones de clase: estarían cambiando ellos mismos. En cambio, particularmente en aquellas clases que no son proletarias ni burguesas, sino que se encuentran en forma desordenada en el medio de ambas, las gentes están más dispuestas a preguntar qué es lo que en ellos les ha llevado a ocupar esta indefinida y anónima posición en la sociedad. La clase como una condición social, con reglas propias, reglas que pueden ser cambiadas, se ha perdido como percepción. Nuestras «capacidades» determinan nuestra posición; actuar con los hechos de la clase se vuelve una tarea ardua porque uno parecería estar actuando con hechos muy próximos a la naturaleza íntima del yo.

Habiendo explorado cómo una sociedad íntima anima la conducta incivilizada entre las gentes y desanima un sentido de actuación en el individuo, deseo concluir este libro preguntando: ¿en qué sentido es la intimidad una tiranía? Un estado fascista constituye una forma de tiranía íntima, el fatigoso trabajo de ganarse la vida, alimentar a los hijos y regar el césped, es otra; pero ninguna de ellas es apropiada para describir los peculiares experimentos de una cultura que carece de una vida pública.

XII. El carisma se vuelve incivilizado

La civilidad existe cuando una persona no se transforma en una carga para los demás. Uno de los usos más antiguos del término «carisma» dentro de la doctrina católica se empleaba para definir dicha civilidad en términos religiosos. Los sacerdotes podían ser hombres débiles o corruptos; podían ignorar el verdadero dogma; algunos días podían desear cumplir con sus deberes religiosos, otros días podían mostrarse escépticos o indiferentes. Si sus poderes como sacerdotes dependían de la clase de personas que ellos eran, o del modo en que se sentían en un momento determinado, podían transformarse en una carga para sus feligreses, los que habían entrado a la iglesia en busca de una comunión con Dios pero que hallaban, debido a que el sacerdote era desagradable o no se sentía bien, que no podían llegar hasta Él. La doctrina del «carisma» era un camino alrededor de este problema. Cuando el sacerdote pronunciaba las palabras sagradas, el «don de la gracia» penetraba en el sacerdote de modo que las ceremonias que éste celebraba tenían un significado independiente del estado de su persona. La doctrina del carisma era eminentemente civilizada; era tolerante con la fragilidad humana a la vez que proclamaba la supremacía de la verdad religiosa.

Cuando el carisma ha perdido su significado religioso, deja de ser una fuerza civilizada. En una sociedad secular, cuando el «carisma» se aplica a un líder enérgico, el origen de su poder es más mistificado que en una sociedad religiosa. ¿Qué es lo que vuelve enérgica a una personalidad enérgica? La cultura de la personalidad del siglo pasado respondía a esta pregunta enfocando aquello que la persona sentía más que aquello que hacía. Las razones pueden ser buenas o malas, por supuesto, pero en el siglo pasado las gentes dejaron de juzgarse de este modo. La verdadera revelación de los impulsos íntimos de alguien se vuelve excitante; si una persona podía revelarse en público y controlar, no obstante, el proceso de autorrevelación, esta persona era excitante. Uno sentía que era poderosa, pero no podía explicar por qué. Este es el carisma secular: un *striptease* psíquico. Lo que se produce es el hecho de la revelación, no se revela nada concreto o claro. Aquellos que caen bajo la palabra de una personalidad enérgica se vuelven pasivos y olvidan sus propias necesidades al ser impactados. El líder carismático, por lo tanto, llega a controlar a su público más plena

y mistificadoramente que en la antigua y civilizada magia de la Iglesia.

Todo aquel que haya vivido en la década de 1930 y haya observado tanto a los políticos del ala izquierda como a los fascistas, posee un sentido intuitivo de la incivilidad de semejante personalidad carismática secular. Pero este sentido intuitivo puede ser engañoso. Sugiere que la figura carismática es idéntica al demagogo, siendo tal el poder de su personalidad que conduce a su público a la violencia, si no practicada por ellos mismos al menos tolerada cuando es ejercida por él y sus secuaces. El aspecto engañoso de esta idea intuitiva es que puede impulsarnos a creer que cuando está ausente la demagogia violenta, el poder del carisma es inoperante en política. En realidad, el líder mismo no necesita poseer cualidades titánicas, heroicas o satánicas a fin de ser carismático. Puede ser cálido, hogareño y cariñoso; puede ser sofisticado y alegre. Pero puede atar y ofuscar al pueblo tan firmemente como una figura demoníaca si logra concitar su atención sobre sus predilecciones, la indumentaria que su esposa lleva en público o el amor que él siente por los perros. Almorzará con una familia común y despertará un enorme interés en el público, y al día siguiente, firmará una ley que devasta a los trabajadores de su país, y esta acción pasará desapercibida a causa de la excitación provocada por el almuerzo. Jugará al golf con un famoso comediante y también pasará desapercibido el hecho de que acaba de dejar sin efecto la pensión a la vejez para millones de ciudadanos. El carisma como una fuerza tendente a estabilizar la vida política ordinara es lo que se ha desarrollado a partir de la política de la personalidad originada en el siglo pasado. El líder carismático es el agente a través del cual los políticos pueden acceder a una marcha tranquila, evitando consecuencias penosas y divisivas cuestiones de ideología.

Esta es la forma de carisma secular que debemos comprender. No es dramática ni extrema, pero es casi obscena a su manera.

Si un político exitoso, como Willy Brandt, tiene la desgracia de un compromiso ideológico verdadero, sus posiciones serán manejadas y deformadas por sus subordinados de modo que en la televisión y en la prensa pierdan su fuerza y, por lo tanto, su condición de amenazadoras; los empresarios se esforzarán en mostrar que es un hombre fino y honrado. Si es bueno, entonces aquello que defiende debe ser bueno. El suicidio en la política moderna reside en insistir que «vosotros no necesitáis conocer nada acerca de mi vida privada; todo lo que necesitáis saber es lo que yo creo y los programas que promulgaré». Para evitar el suicidio, uno debe superar la incapacidad que significa el tener un deseo puramente político. ¿Cómo se logra esta desviación desde la creencia política a la motivación? El político

que, al concitar nuestra atención sobre sus impulsos —la sofisticación de Giscard o de Kennedy, la vehemencia de Enoch Powell, la amabilidad de Brandt—, se transforma en un líder plausible dando la apariencia de un comportamiento espontáneo acorde con estos impulsos, y, sin embargo, mostrando un control sobre sí mismo. Cuando se logra esta espontaneidad controlada, los impulsos parecen reales y de este modo el político es alguien en quien uno puede creer. En la vida cotidiana, impulso y control parecen estar en conflicto, un conflicto derivado de la creencia reinante durante el siglo pasado en la expresión involuntaria e incontrolada de la emoción. Por lo tanto, el político puede parecer un hombre activo aun cuando no haga absolutamente nada en su despacho.

La mejor manera de explorar el carisma narcótico es comenzar por investigar las dos teorías reinantes referidas al carisma en el presente siglo, la teoría de Weber y la de Freud. A su vez, estas teorías proveen de una perspectiva sobre la experiencia de la política carismática de una clase moderna en especial, la pequeñoburguesía. Necesitamos considerar la relación que existe entre la tecnología electrónica y este carisma. Y, finalmente, para comprender el carisma secular, nos será de gran ayuda proseguir con la comparación entre el escenario y la calle que ha orientado los estudios históricos en este libro. ¿Es acaso un político carismático moderno igual que una estrella del rock o una diva de la ópera?

Las teorías del carisma

Una sensación de algo peligroso en la excitación que los políticos podían provocar sobre los aspectos más triviales de sus vidas privadas originó el estudio formal del carisma. El temor a este poder de la personalidad dominaba el pensamiento de Max Weber, que fue el primer sociólogo en aislar el término «carisma» y en analizar sus orígenes sociales. Este esfuerzo ocupó a Weber desde 1899 hasta 1919, lapso durante el cual escribiera su libro principal, *Economía y sociedad.* A medida que el libro progresaba, la idea de carisma era formulada y reformulada hasta que finalmente, al comenzar la tercera parte del mismo, Weber conformó una teoría completa.

El término «carisma» no aparece en la obra de Freud *El futuro de una ilusión*, escrita en la década de 1930, ni tampoco hace Freud ninguna referencia a la obra de Weber. Sin embargo, la precaución positivista de decir que Freud no estaba interesado en este tema sería una obtusa pedantería. El tema de Freud es el mismo que el de Weber: ¿cómo puede una persona, merced a la fuerza de su personalidad más que a un derecho here-

dado o a la promoción dentro de un régimen burocrático, obtener poder y parecer un legítimo gobernante?

Al analizar la fuerza de la personalidad como poder político, Weber y Freud asumieron que la personalidad inflamada que cobró forma hacia mediados del siglo XIX era el modelo de la figura carismática a lo largo de la historia. Una personalidad inflamada lograba volverse así arrojando un manto de misterio sobre sí misma. Esta «ilusión» que Weber y Freud veían tejerse en la figura carismática se origina en un profundo escepticismo que ambos compartían. Ninguno creía que Dios enviara Su gracia al mundo. Por lo tanto, cuando alguien aparecía como un agente trascendental, su fuerza debía ser una ilusión, impulsada por fuerzas y necesidades terrenas. Esto significa que ninguno de los dos podía dejar sin desafiar las creencias trascendentales en una sociedad; ambos buscaban trasladar estas creencias hacia necesidades seculares que harían que los hombres creyesen.

Uno no necesita creer en Dios para analizar a una sociedad religiosa, seguramente, pero la renuencia de Freud y de Weber a tomar la religión en sus propios términos creaba para ambos una ilusión propia. Ésta se refería a que una figura carismática era alguien que se hacía cargo de sus sentimientos de una manera vigorosa, una figura dominante que se enfrentaba a intensas pasiones. Debido a que la Gracia religiosa era en verdad una ilusión, la figura carismática estaba en contacto con lo «irracional» en la sociedad. De este modo, ambos efectuaron una exclusión fatal: excluir de la matriz racional y rutinaria de la sociedad aquellos deseos hacia una figura carismática. Tanto Weber como Freud podían imaginar el enorme poder del carisma estableciendo el orden o perdiendo su fuerza y volviéndose rutinario; ninguno de los dos imaginaba que el carisma podía constituir una fuerza para la trivialización del sentimiento más que para su intensificación, y como tal el lubricante de un mundo racional y ordenado.

El fracaso de Freud y Weber en concebir al carisma como una fuerza trivial es tal vez inevitable, dado el lugar donde comienzan; cada uno escribe que el carisma surge bajo condiciones de perturbación y violencia. Pero difieren en el significado específico de «perturbación».

La perturbación, según la concepción weberiana, es un conflicto de grupo que no puede ser resuelto. En esos momentos, pensaba Weber, las gentes son propensas a investir a alguien con el aura de poderes divinos de modo que pueda aparecer como disponiendo de autoridad para habérselas con aquellas situaciones que los demás no pueden manejar. Weber coloca el énfasis sobre la causa que hace que las gentes crean en una figura carismática, más que sobre los elementos de la propia personalidad del líder que le hacen un candidato lógico para ser elegido. La cautela de Weber acerca de las figuras carismáticas

se deriva lógicamente de esta situación porque su presencia indicaba levantamientos en la vida social a los que las gentes esperaban resolver racionalmente.[1]

Allí donde Weber veía momentos de perturbación esporádicos, *El porvenir de una ilusión*, de Freud, ve a la perturbación como el estado de la naturaleza hacia el que las masas humanas viran continuamente. Freud establece este punto en un lenguaje terminante:

> Las masas son perezosas y carecen de inteligencia, no tienen ningún amor por el renunciamiento instintivo, no pueden ser convencidas de su fatalidad por medio de la argumentación, y los individuos se apoyan mutuamente dando vía libre a su desenfreno.

Una persona razonable sabría que la autonegación y la renunciación constituyen los únicos medios a través de los cuales él o ella pueden sobrevivir en compañía de otros hombres y mujeres que tienen necesidades conflictivas. Esto es algo que las masas no pueden llegar a ver.[2]

Por lo tanto, las masas necesitan ser dirigidas por una minoría o por un solo líder:

> Es únicamente a través de la influencia de individuos que pueden establecer un ejemplo, y a quien las masas reconozcan como a sus líderes, que éstas pueden ser inducidas a someterse a las labores y renunciamientos de los que depende la existencia de la cultura.

Ahora el problema es ¿cómo les «induce» el líder a que renuncien a sus pasiones? En este punto es donde Freud introduce su concepto de ilusión carismática.[3]

El renunciamiento es la tarea de la religión. La religión genera la creencia de que las leyes de la supervivencia y la justicia dentro de la sociedad provienen de una causa suprahumana, y por lo tanto se hallan más allá de la razón y el cuestionamiento humanos. Los terrores del estado de naturaleza son reemplazados por medio del terror a la ira de los dioses. Pero la presencia de los dioses debe ser experimentada directamente en el mundo; ellos son creíbles sólo si se muestran a sí mismos a través de personas extraordinarias, a través de líderes. La «Gracia» del líder le otorga un poder emocional sobre las masas; sólo aquellos líderes que poseen la Gracia pueden demandar que los hombres renuncien a sus peores pasiones, pueden pedirles que sean buenos además de que le obedezcan.

Para Freud, entonces, los líderes carismáticos deben estar

1. Max WEBER, *Economy and Society*, ed. Guenther Roth y Claus Wittich (Nueva York: Bedminster Press, 1968), III, 1.112.
2. Sigmund FREUD, *The Future of an Illusion* (Nueva York: Anchor, 1957), p. 7.
3. *Ibid.*

siempre presentes en la sociedad, ya que sin ellos las masas se encuentran preparadas para sumir a la sociedad en el caos. Para Weber, dichos líderes aparecen esporádicamente porque solamente es en ciertas épocas cuando la sociedad sumida en el desorden siente que no puede resolverlo por sí misma y necesita ayuda desde Arriba. Al margen de esta diferencia entre ambas teorías, se deriva una profunda división: Freud cree que la figura carismática es un dictador emocional que crea el orden. Weber cree que una vez que aparece en escena, el propio líder carismático acentúa la situación caótica. El Jesús de Weber es anárquico; por ejemplo, él eleva todos los conflictos grupales a un nivel simbólico más prominente, una lucha entre los grupos que están iluminados y aquellos que no lo están. Y en este estadio de excitación, es probable que los seguidores de un líder carismático se vuelvan contra él en cualquier momento:

> La autoridad carismática es naturalmente inestable. Su poseedor puede perder el carisma, puede sentirse «abandonado por su Dios»... puede aparecer frente a sus seguidores como si «sus poderes le hubiesen abandonado». Entonces su misión concluye y la fe aguarda y busca a un nuevo portador.[4]

¿Por qué el carisma titubea inevitablemente? Al responder a esta cuestión, Weber recurre otra vez a la imagen de la ilusión. Los seguidores de un líder carismático esperan que él les «traiga bienestar», pero el líder carismático es incapaz de traducir sus intenciones para hacerlo así en actos de bienestar porque su aura es solamente una ilusión compartida, por lo tanto debe fracasar y terminar siendo descartado como un falso. Weber relata la historia del emperador chino que como reacción frente a las inundaciones eleva sus plegarias a los dioses; como las inundaciones no cesan, sus seguidores le consideran simplemente como a una persona igual a ellos y le castigan como a un impostor que ha usurpado el poder. Esta es la contradicción interna de la ilusión carismática; pero, según Weber, las leyes del racionalismo económico también hacen titubear al carisma:

> Todo carisma se halla en camino desde una vida turbulentamente emocional que no conoce racionalismo económico alguno hacia una muerte lenta por sofocación bajo el peso de los intereses materiales; cada hora de su existencia lo acerca cada vez más hacia su propio fin.

Cuando la sociedad «fluye nuevamente por los canales de las rutinas cotidianas», las gentes pierden su deseo de ver la intervención divina en los asuntos humanos. El argumento de Weber se refiere a que el aburrimiento y el espíritu de la rutina matan el deseo por un líder carismático. El carisma no surge como

4. Weber, *op. cit.*, p. 1.114.

una liberación de la fantasía que las gentes necesitan para sus tareas mundanas.[5]

Cuando un líder carismático es destruido, argumenta Weber, el propio fenómeno del carisma no desaparece. Se vuelve «rutinario», con lo cual quiere significar que el cargo o la posición que el líder carismático sostenía adquiere un eco de la excitación que una vez fue vinculada a su persona. Es únicamente en este punto de transferencia desde el hombre caído de su cargo que el carisma podría ser considerado como una fuerza estabilizadora; el cargo despierta cierto sentimiento porque las gentes recuerdan al gran hombre que un día lo ocupara y de este modo el cargo adquiere una cierta legitimidad. Pero esta «vida después de la muerte» del carisma es sólo un eco tenue de aquellas pasiones que rodearan al líder, y en la época en que el líder está vivo la fuerza del carisma es anárquica y disruptiva.

Freud consideraba la relación de la ilusión y el orden en la sociedad de una manera en que Weber no lo hacía. «Llamamos creencia a una ilusión», escribió Freud,

> cuando la satisfacción del deseo es un factor relevante en su motivación, mientras hace caso omiso de sus relaciones con la realidad, del mismo modo en que lo hace la ilusión.

En vista de que las masas no desean que sus pasiones instintivas sean reprimidas, ¿qué deseo es aquél que el líder satisface para ellos por medio de la ilusión estimulando una necesidad de orden de parte de las mismas?[6]

Freud responde a esta pregunta con una explicación que actualmente se lee como todos los clisés del psicoanálisis reunidos en uno solo. Todo niño, en algún punto de su desarrollo, reemplaza a la madre por el padre como figura principal de su amor. El niño se muestra ambivalente con respecto a esta sustitución; teme a su padre tanto como lo desea y admira; todavía piensa en su padre como en un extraño peligroso que se interpone entre madre e hijo. Cuando el niño crece y entra en el mundo hostil exterior a la familia, reinventa estos rasgos de su padre, él

> crea para sí mismo a los dioses, a quienes teme, a quienes busca apaciguar y a los que, sin embargo, confía la tarea de protegerle.

Esa ilusión es carismática: el amor-temor hacia el padre es el deseo que el líder satisface. La religión es la organización social de la paternidad.[7]

5. *Ibid.*, pp. 1.120-1.121.
6. Freud, *op. cit.*, p. 54.
7. *Ibid.*, p. 40.

Dichas ideas de repetición y reinvención se han vuelto tan familiares que la fuerza de la obra de Freud es a menudo oscurecida. Freud nos pide que creamos que la creencia en los dioses funciona en cualquier sociedad, ya sea que sus símbolos religiosos manifiestos se hallen profundamente enraizados, o meramente se les permita existir como ficciones cultas a las que nadie presta demasiada atención o sean activamente condenados. La de Felipe II en España, la de Kennedy en Norteamérica, la China de Mao son todas sociedades religiosas y todas de la misma manera. Una substitución infantil gobierna a las tres. Las tres tienen líderes carismáticos. Allí donde Weber nos pide que consideremos al carisma como un hecho histórico, Freud nos pide que lo concibamos como una constante funcional y estructural. El éxito de un estado carismático para Freud reside en que el líder no promete un estado de bienestar sino una oportunidad de volverse otra vez psicológicamente dependiente, tal como lo fuera uno alguna vez siendo niño.

El contraste entre la disciplina que Savonarola imponía sobre los florentinos y la que Lamartine imponía sobre los parisinos, descrito en el capítulo X, afirma aquello que está obscurecido en cada una de estas visiones globales. La creencia en valores inmanentes o trascendentes establece una gran diferencia en la clase de orden que el líder produce en la sociedad. Los seguidores de Savonarola eran «dependientes» de él, es verdad, pero el resultado de su dependencia era la acción, una forma teatral de la acción; al volverse obedientes no se volvían pasivos. El «renunciamiento» dentro de una cultura regida por términos trascendentes de significado es algo más que dejar de actuar en forma mala o destructiva; es actuar según nuevos modos que están acordes con los valores que trascienden la sordidez del mundo secular. Además, el rol de Savonarola como padre espiritual no era el de un amo, era solamente el instrumento de un Poder exterior al mundo y por lo tanto el poder que ejercía sobre sus seguidores era incompleto.

La teoría de Weber no puede explicar por qué Savonarola proporcionaba energía a sus seguidores ni por qué Lamartine podía pacificar a los suyos. Tanto el sacerdote como el poeta creaban la disciplina de la muchedumbre a través de su carisma, pero una disciplina de características opuestas. A pesar de que se refiere ostensiblemente a la religión, el modelo freudiano del líder carismático encaja exactamente en el molde del carisma secular encarnado por Lamartine. Dependencia sin referencia a modelos exteriores de verdad, dependencia a través de la deshonra, dependencia que produce pasividad: todas estas supuestas señales de la figura paterna religiosa eran marcas de la personalidad carismática secular. Sin embargo, el impacto de la creencia en semejante figura no estaba destinado a aprovechar y canalizar las pasiones viciosas y anárquicas. Estaba destinado

a desafiar a la injusticia, a las representaciones de los intereses de clase, y a trivializarlos desviando la atención sobre el impulso vital del padre-líder.

El carisma es imaginado como dionisíaco por parte de los dos autores; en una sociedad secular es algo más inocuo y más perverso. El carisma moderno es un arma defensiva contra el juicio impersonal del estado que podría conducir hacia demandas de cambio. La defensa actúa disfrazando el poder a través de la proyección de las motivaciones de los líderes; de este modo, son mantenidos los trabajos rutinarios comunes del estado. Su momento arquetípico no constituye una catástrofe que impulsa a las gentes a inventar un dios violento, o a un renunciamiento ritual en el que las gentes inventan un dios-padre. Cuando los dioses han muerto, el momento arquetípico de la experiencia carismática constituye el momento de votar por un político «atractivo» aun cuando uno no esté de acuerdo con su postura política.

El carisma secular se halla tan lejos de ser una experiencia dionisíaca que puede crear una condición de crisis por sí sola. En su forma más reciente y televisada, el carisma desvía a las masas del acto de invertir demasiado sentimiento en los problemas sociales; uno lo asocia de tal modo con el Presidente jugando al golf o almorzando con una familia corriente que no presta atención a los problemas hasta que éstos llegan a un punto crucial, más allá de cualquier solución racional. Es difícil imaginar a las instituciones de la sociedad moderna que actúan como agentes estabilizadores como a las mismas instituciones que colocan a los problemas sociales finalmente más allá de los límites del control racional. Pero el carisma, como la burocracia, es exactamente una institución semejante. Desviando la atención desde la política a los políticos, el carisma secular impide que las gentes se preocupen por los hechos desagradables —que se ha desatado una guerra en el planeta, que el petróleo se está acabando, que la ciudad está en déficit— así como promueve la absorción de cada uno de estos problemas por medio de agencias o ministerios con «expertos» que los manejan y los mantienen apartados de la mente del pueblo. Estos problemas se hacen conscientes cuando la guerra es catastrófica, el petróleo excesivamente caro, la ciudad ha entrado en el caos y todo ha ido demasiado lejos como para ser tratado con racionalismo.

Esta situación sugiere, creo yo, la verdadera confusión de aquellas teorías, tales como la de Freud y Weber, basadas en una noción del carisma como *respuesta* al desorden. El carisma moderno significa orden, un orden pacífico, y como tal crea la crisis. Como toda auténtica teoría social, las ideas de estos dos autores en relación al carisma invitan a la crítica y a la reformulación. Lo que ellos nos muestran, por medio de la equiparación de la personalidad carismática con la pasión y la ilusión

y oponiendo éstas al racionalismo, es una cierta ilusión acerca del propio racionalismo. La ilusión radica en que el racionalismo es antitético a la producción del desorden. El carisma secular es racional; constituye un modo racional de considerar a la política dentro de una cultura regida por una creencia en lo inmediato, lo inmanente, lo empírico, y rechazando como hipotético, místico o «premoderno» la creencia en aquello que no puede ser directamente experimentado. Uno puede sentir directamente los sentimientos de un político; pero no puede sentir en forma directa las consecuencias futuras de su política. Es por eso que uno debería apartarse del «compromiso» directo con la realidad, imaginar una realidad a cierta distancia del aquí y ahora, del momento, una realidad a cierta distancia del yo. Uno debería tratar de imaginar, cuando un político lleno de una justa indignación nos dice que habrá de separar a los «oportunistas de la prosperidad» del seguro de desempleo, qué ocurriría en la próxima depresión económica si uno estuviese viviendo de la seguridad social. Cuando un hombre que ha estado en prisión durante diez años bajo un régimen fascista anuncia, luego de haber salido en libertad y encontrándose preparado para asumir el poder, que bajo una dictadura del proletariado no habra tiranía porque todo será en beneficio del pueblo, uno tendrá que considerar no tanto lo valiente que ha sido ese hombre por enfrentarse a los fascistas en defensa de sus ideales sino más bien qué podrían significar estas creencias si llegasen a concretarse. Cuando un severo y virtuoso estafador es sucedido en el ministerio por un hombre cálido y amistoso, pero igualmente conservador, uno debería desligarse del momento inmediato y preguntarse si realmente las cosas han cambiado de manera significativa en algún sentido. Todos estos actos implican un cierto montante de suspensión con respecto a la realidad inmediata, implican cierto juego de la mente, una cierta clase de fantasía política. Constituyen, en la experiencia ordinaria, una forma de irracionalismo, cuando el propio racionalismo es considerado según la verdad empírica derivada de aquello que uno ve y siente.

Carisma y ressentiment

El carisma secular en estos términos sirve especialmente bien a las necesidades de una cierta clase de político al tratar con una cierta clase de personas. Él, un político de origen humilde, fundamenta su carrera excitando al público con sus ataques al *establishment*,* a los Poderes Establecidos y al Antiguo Orden.

* He optado por dejar el término *establishment* en su versión original dado el uso difundido del mismo, lo que hace, a mi juicio, innecesaria su traducción. (*N. del T.*)

No lo hace como ideólogo, aunque en algunas de sus apariciones en Norteamérica muestra signos de simpatía populista. El suyo no es un compromiso con algún nuevo orden sino más bien un puro resentimiento, *ressentiment*, contra el orden existente. En el fondo, la suya es la política del *status*, de los desprecios a la dignidad, de la exclusión con respecto a las escuelas adecuadas; la clase a la que él apela detesta a aquellos que son los privilegiados, pero no tiene idea alguna en lo que respecta al derrocamiento del privilegio. Al batirse contra el *establishment* ellos esperan abrir una brecha en sus muros a través de la cual cada uno pueda trepar solo. El *ressentiment* está basado en una verdad a medias, en una ilusión a medias, que explica por qué la pequeña burguesía ocupa el lugar que mantiene en la sociedad. Porque un pequeño y desdeñoso grupo de personas controla los resortes del poder y el privilegio, ellos, la pequeña burguesía, no pueden llegar a ninguna parte; aun así aquellos que gozan de las buenas cosas de la vida acumuladas injustamente pueden, de alguna manera, avergonzar al modesto tenedor de libros o al vendedor de zapatos cuando se encuentran con ellos frente a frente. No hay nada de igualitario en este *ressentiment*; la deshonra y la envidia se combinan para que las gentes sufran las injurias de la posición social esperando que por algún golpe de suerte, algún accidente de la movilidad social, puedan escapar algún día. El político actúa sobre esta combinación de deshonra y envidia.

Del *ressentiment* se deriva una curiosa teoría de la conspiración: los estratos más elevados y más bajos de la sociedad están en connivencia para destruir a aquellos que se encuentran en el estrato medio. De este modo atacaba el senador McCarthy a los bastiones del *establishment* norteamericano porque éste albergaba a comunistas y anarquistas; Spiro Agnew atacaba a los «corazones sangrantes» de los ricos suburbios norteamericanos por ser los secretos propiciadores de la protesta negra. El antisemitismo posterior a la Segunda Guerra Mundial constituye casi un ejemplo puro de este sentido de conspiración entre el estrato superior e inferior para destruir a la pequeña burguesía acosada. De alguna manera el judío como banquero de la usura, como imperialista del Medio Oriente, se funde con la imagen del judío como conspirador comunista, extranjero, un criminal resuelto a debilitar a los buenos hogares católicos e incluso, como ha ocurrido en una reciente ola de antisemitismo producida en Orléans, resueltos a asesinar a los hijos de las familias cristianas.

Se ha vuelto una moda en la investigación histórica el considerar la actuación de la política de *ressentiment* como una fuerza constante en la historia. Si las clases medias son descritas emergiendo en forma incesante, entonces deben estar siempre resentidas por el antiguo orden, realmente preocupadas por los insultos a su nivel social cuando exigen derechos económi-

cos o políticos. El problema implicado en la exportación regresiva en masa de la política de *ressentiment* en la historia constituye algo más que una pesada carencia de enfoque; el resentimiento de la inferioridad social puede ser un rasgo humano universal, pero el *ressentiment* posee dos aspectos peculiarmente modernos que se aplican sólo a la sociedad industrial avanzada.

El primero se refiere a que la pequeña burguesía es obligada a inventar este *establishment* de personas dentro de una economía impersonal. Cuando el poder se burocratiza, como ocurre en una corporación multinacional, se vuelve difícil imputar la responsabilidad de cualquier acto a un solo individuo. El poder se vuelve invisible en el capitalismo avanzado; las organizaciones se protegen a sí mismas de las declaraciones contables por medio de su misma complejidad administrativa. Ahora un sofisticado análisis podría revelar que en realidad una pequeña red de personas actúa en la cumbre de este orden administrativo y, de hecho, personalmente ejercen un enorme poder. Pero no es esta visión del poder lo que despierta la ira del *ressentiment*.

El *establishment* de personas es más bien una creencia referida a que una clase abstracta, invisible de gentes han acordado excluir al mundo inferior a través de medios injustos; y el término «injusto» es la clave para el mito. La posición social dentro de una burocracia tendría que determinarse por el mérito; la noción de carreras abiertas al talento propalada en las postrimerías del siglo XVIII se ha llevado aquí a su máxima expresión. Pero hay personas en la cima que no poseen talento alguno; sobreviven a través de la unión entre ellos, manteniendo fuera a aquellas personas que verdaderamente poseen talento. Por lo tanto si uno se halla en un estrato inferior, su falta de nivel no es culpa de uno; ellos le quitan a uno lo que le corresponde por derecho. Este aspecto de autoservicio del mito no define la totalidad del sentimiento de *ressentiment*. Ya que aquello que el *establishment* de personas ha desarrollado es un estilo de autoseguridad, ellos no necesitan seguir preocupándose por sí mismos, preocupándose por los cambios de opiniones, considerando que el hombre pequeño se ve siempre agobiado por la sensación de que está siempre abriéndose camino. La ansiedad del estatus, compuesta por esta sensación de la propia (i.e. meritocrática) jerarquía traicionada y el temor a volverse agresivo, es registrada como una sensación similar y vigorosa en los sectores más bajos de la estructura ocupacional de empleados en Francia, Inglaterra y los Estados Unidos.

Podría afirmarse que la creciente invisibilidad del poder actual en aquellos países capitalistas avanzados impulsa a las gentes a inventar este mito a fin de explicar lo que está ocurriendo. Podría decirse también que a medida que estos países se mueven desde una economía de manufacturación a una de servicios con personal especializado, se fortalece la cuestión del mérito personal en relación a la posición social. En cualquiera de los dos casos, el *ressentiment* es peculiar a nuestra época, algo que no puede ser exportado a toda la historia humana.

Una segunda característica moderna de este *ressentiment* es su inclinación antiurbana. Una investigación realizada sobre el *ressentiment* experimentado entre los alemanes pequeñoburgueses durante la década de 1920 muestra una correlación entre un sentido de conspiración contra el hombre común provocada desde los estratos elevados e inferiores y una sensación de que la gran ciudad es la causa de este mal. El carácter antiurbano del *ressentiment* norteamericano es particularmente pronunciado, un reciente vicepresidente, por ejemplo, despertó un caluroso aplauso de un grupo de veteranos cuando afirmó que Norteamérica sería un lugar «más saludable» para las gentes decentes si la ciudad de Nueva York fuese arrojada al mar. El antiurbanismo se infiere lógicamente de la teoría de la conspiración; a fin de reunirse y conspirar, el *establishment* necesita un lugar donde nadie sepa demasiado acerca de los demás, necesita un lugar de secreto y de extraños. La ciudad representa la localidad mitológica perfecta.

Sin embargo, el político que surque la corriente de este *ressentiment* debe enfrentarse inevitablemente con una amenaza. Cuanto más éxito obtiene como organizador del *ressentiment*, más poderoso, más rico, más influyente se vuelve. Entonces, ¿cómo hará para conservar a su grupo de votantes? ¿Acaso él, por el mismo acto de obtener poder, no está cruzando la línea y traicionando a aquellos que le han llevado hasta el ministerio como un objetor del *establishment*? Sus partidarios se sienten agraviados porque él se vuelve parte del propio sistema.

Él puede tratar con esta amenaza a su «credibilidad» transformándose en una figura carismática en términos seculares. Este exitoso profesional de la ira social debe en realidad desviar continuamente la atención de las gentes de sus posturas y acciones políticas y absorberlas en cambio en sus intenciones morales. El orden existente continuará entonces durmiendo pacíficamente porque su ira aparente contra el *establishment* es percibida absolutamente en términos de sus impulsos y razones más que en función de aquello que hace con su poder. El líder político del *ressentiment* debe actuar sobre todas las actitudes acerca de la personalidad que cobraron forma a mediados del siglo pasado, si es que sobrevive en tanto se moviliza hacia los niveles más elevados en el gobierno.

Nixon constituye una figura apta para el estudio de un actor político que busca aprovechar el poder del *ressentiment*. Desde sus primeras batallas políticas se ha retratado firmemente a sí mismo como a un luchador contra el *establishment*, un *establishment* de aquellos muy seguros en compañía de comunistas y traidores. La lucha que sostuvo contra Alger Hiss fue una

lucha contra la Guardia Vieja de la Costa Este quien estaba, aparentemente, protegiendo a Hiss. Su campaña para el Congreso contra Helen Gahagan Douglas fue sostenida como una campaña contra una socialista snob que era «floja» con los comunistas.

Sin embargo, muy pronto en la carrera de Nixon comenzó a hacerse evidente el problema del líder pequeñoburgués exitoso. El primer encuentro de Nixon con el problema de su propio poder se produjo en el escándalo de la campaña de 1952. Acaudalados hombres de negocios le habían proporcionado dinero en forma secreta para un «fondo para corrupción política» y que debía emplearse con propósitos de esa naturaleza. Dichos fondos secretos son algo que todo norteamericano conoce en términos del funcionamiento de la maquinaria de una gran ciudad; en realidad, dichos escándalos, que implicaban a políticos de la ciudad, fueron tomados ligeramente o se los ocultó con toda facilidad cuando se hicieron públicos a fines de la década de 1940. Pero el dinero secreto que había sido entregado a Nixon —una suma relativamente pequeña en dólares actuales— se transformó en un problema candente. La postura de este dominador-del-*establishment*, de este político de la ley y el orden era personal y vengativamente moralista: él purificaría las cosas y disciplinaría a aquellos que se habían salido con la suya a través del crimen. Súbitamente era acusado de ser apenas otro político.

La exitosa solución de Nixon a esta amenaza en 1952, es aquella a la que debe apelar toda figura política que se vuelve poderosa como consecuencia de estimular el *ressentiment*. En el famoso «discurso de Checkers» Nixon desvió la atención pública de los hechos de la situación concreta a sus motivos íntimos, a la calidad de sus percepciones y a sus buenas intenciones. Ante millones de teleespectadores Nixon lloraba, pero no demasiado como para parecer fuera de control, sólo lo suficiente como para demostrar que realmente estaba sintiendo y, de tal modo, que era una persona creíble. Habló de la «chaqueta de paño republicano» de su esposa, le dijo al público que él era un hombre que amaba a los perros, como a su propio perro Checkers. Él era un buen hombre y por lo tanto debían olvidarse de la cuestión del dinero.

La inducción de amnesia es una tarea que el carisma secular puede satisfacer fácilmente. Nixon administraba su anestésico haciendo que el público enfocara su atención sobre su impulso de vida y, más especialmente, sobre el hecho de que él podía mostrar abiertamente sus impulsos. Esto significaba que debía tomársele como auténtico. No importa que los sentimientos sean banales. En efecto, la banalidad es precisamente parte de la prescripción; la desviación del público de las acciones del político a sus motivos psicológicos funciona sólo a través de un enfoque de las banalidades espontáneas. El discurso de Checkers fue un

acto de pacificación política tan importante como los discursos de Lamartine en febrero dirigidos a los trabajadores de París. La diferencia reside en que donde el artista romántico hacía un símbolo de su capacidad de sentir —y la llamaba «poesía pública»— la misma posición retórica en Nixon estaba disfrazada como una simple revelación psicológica. La respuesta que suscitó el discurso de Checkers enseñó a Nixon una lección que habría de servirle muy bien por casi veinticinco años: el *ressentiment* puede ser aprovechado, y el público puede ser desviado de la inspección minuciosa del poder y la fortuna personales de un político, si él aprende a llevar su corazón en la mano frente a los extraños. El enfoque sobre los móviles es una técnica abierta a cualquier político y, por cierto, no constituye la única postura retórica aprovechable. Pero para el empresario del *ressentiment* representa una necesidad para tener éxito; de otro modo el público que le ha colocado en el cargo acabará por volverse contra él como si fuese uno de los Enemigos. La seriedad del carisma secular reside en el hecho de que el político, no menos que su público, *cree* en esos momentos de desviación.

Una diferencia, por ejemplo, entre Talleyrand y Nixon es que el primero, sucesivamente obispo de Autun, intermediario del poder revolucionario, ministro napoleónico, ministro antinapoleónico, adulador de Carlos X y sirviente de Luis el Burgués, poseía un sentido claro y cínico de su propia distancia con respecto a cada uno de estos roles, mientras que Nixon en cada una de sus encarnaciones creía que era realmente él. Esa creencia se desprende de la noción fundamental de secularidad. El moderno político del *ressentiment* no es un simple inventor de apariencias para confundir al público. Para él, sus máscaras virtuosas son verdaderas en todo momento; estas declaraciones de buenas intenciones o fuertes sentimientos son justificadas para él, incluso cuando actúa sin referencia a ellos o a las necesidades de los irascibles tenderos y fontaneros que le han colocado en el cargo. Aquello que vuelve tan interesante al escándalo de Watergate en los Estados Unidos no es que el presidente haya mentido al público, sino que cada una de estas mentiras con respecto a los hechos estaban rodeadas de vehementes afirmaciones acerca de su sentido del honor y de sus propias buenas intenciones, y el presidente creía verdaderamente en estas afirmaciones. Estas declaraciones le cegaban frente al hecho concreto de la mentira, del mismo modo que durante casi un año consiguieron su propósito como una «coartada» emocional. O existe la famosa escena en la cual Perón se dirigía al público de Buenos Aires diciéndole que había sido acusado de haberse llevado de la Argentina cinco millones de dólares. Inmediatamente, Perón comenzó a hablar de su gran amor por los trabajadores de la ciudad, de su alegría cuando viajaba de vez en cuando a la pampa, de su adhesión a la «idea de Argentina» y rompió a llorar. No

era necesario traer a colación nuevamente la pequeña cuestión de los cinco millones de dólares pero, por otra parte, esas lágrimas eran auténticas.

En general, una política de personalidad consiste en la revelación de intenciones que no guardan relación con el mundo de la acción. El carisma de un político del *ressentiment* es un tanto más complicado; se vuelve necesaria una ilusión: que los actos del creciente poder del político están siendo obscurecidos por la manifestación de sus móviles, pero él practica esta ilusión tanto sobre sí mismo como sobre sus oyentes.

El caso de Nixon es representativo de los de Poujade, Perón y otros norteamericanos como Wallace, en la imaginación del poder que es utilizada para disfrazar los hechos del poder personal. Las luchas del poder se transforman en guerras de desprecio. Por una parte hay alguien contra el *establishment* que dramatiza sus motivaciones antes que sus actos; se muestra despectivo frente al *establishment*, cuyos sentimientos son falsos porque se escudan siempre tras el decoro y la simulación. Por otra parte, este *establishment* mítico de personas actúa despectivamente frente al hombre común, pero no son dignos de su autoseguridad; además, conspiran de alguna manera con la escoria que desea destruir toda la sociedad.

El político conservador del siglo XIX que podía «hablar razonablemente a los trabajadores» era un hombre que hacía que su público se sintiese por un momento bajo el dominio de los códigos de propiedad de la clase media; mostrad al público de clase trabajadora cuán finos son vuestros sentimientos y ellos se volverán deferentes. El moderno empresario de la envidia social no tiene necesidad de catequizar a su audiencia en la propiedad; la técnica de mostrarles cuán finos son sus sentimientos está más bien dirigida hacia el objetivo de hacerles olvidar. El aspecto común en lo que respecta al control conservador de la muchedumbre en el siglo XIX y al *ressentiment* moderno es la escisión que se produce entre la acción y el impulso personal, con la legitimidad del líder surgiendo de este último a los ojos de sus oyentes.

Para explicar dicha continuidad cultural, necesitamos comprender cómo los medios electrónicos han tomado los términos del siglo XIX sobre los cuales un orador callejero trataba con una muchedumbre de extraños y han logrado que dichos términos ya no se hallen limitados a reuniones urbanas sino que tengan vigencia en los asuntos nacionales e internacionales.

La electrónica protege el silencio del pasado

Los medios de comunicación impulsan el carisma secular, pero dentro de un contexto más amplio. Ellos mantienen una relación especial con el tema básico de nuestro estudio, el surgimiento y ocaso de la vida pública. La comunicación electrónica es un medio por el cual la propia idea de vida pública ha sido llevada a su conclusión. Los medios de comunicación han incrementado enormemente el acopio de conocimiento que los grupos sociales tienen entre sí, pero han hecho innecesario el contacto verdadero. La radio, y especialmente la televisión, son también aparatos íntimos; en general uno los tiene en el hogar. Los aparatos de televisión en los bares, por cierto, son un fundamento y es probable que las gentes que miran la televisión en los bares hablen sobre aquello que observan, pero la experiencia más normal de mirar la televisión, y particularmente de prestarle atención, es la que uno tiene solo o con la familia. Experiencia de la diversidad y experiencia en una región de la sociedad a distancia del círculo íntimo; los «medios de comunicación» contravienen estos dos principios de carácter público. Al afirmar esto me siento incómodo con ello como si se tratase de una fórmula independiente. Ya que los impulsos para retirarse de la vida pública han comenzado mucho antes del advenimiento de estas máquinas; no son aparatos infernales, según la habitual calificación de monstruo para el escenario de la tecnología; son instrumentos inventados por el hombre para satisfacer necesidades humanas. Las necesidades que los medios electrónicos están satisfaciendo son aquellos impulsos culturales que tomaron forma durante los últimos ciento cincuenta años para apartarse de la interacción social con el fin de comprender y sentir más como una persona. Estas máquinas son elementos componentes del arsenal de combate entre la interacción social y la experiencia personal.

Veamos en primer lugar de qué forma los medios electrónicos representan la paradoja del dominio público vacío con el que hemos comenzado, la paradoja del aislamiento y la visibilidad

Los medios de comunicación masiva aumentan infinitamente el conocimiento que las gentes tienen con respecto a aquello que acontece en la sociedad e inhiben infinitamente la capacidad de las gentes para convertir dicho conocimiento en acción política. Uno no puede replicarle al aparato de televisión, sólo puede apagarlo. A menos que usted sea una especie de chiflado y telefonee inmediatamente a sus amigos para informarles que ha desintonizado a un político detestable y urgiéndoles a que apaguen sus aparatos de televisión, cualquier actitud de respuesta que usted haga es un acto invisible.

En los discursos parlamentarios de mediados del siglo XVIII, como en el teatro, una frase bien construida, una opinión significativa, podía ser «señalada» por el público, o sea, exigir que se repitiese. Por esta razón, los discursos de los parlamentarios ingleses duraban a menudo mucho más de lo que un lector mo-

derno pudiera suponer al leerlos. Para lograr el mismo efecto en las modernas condiciones de la actuación política, usted tendría que telefonear a su estación transmisora local y pedir que dicha opinión se repitiese; al terminar su alocución, su desafortunado político, por algún milagro, tendría registradas todas las llamadas telefónicas que solicitaban una repetición y anunciaría, como en una especie de referéndum instantáneo, haber recibido 30.000 llamadas para que repitiese el cuarto párrafo, 18.000 para que lo hiciera con la sección que se refería al honor nacional que había mencionado hacia la mitad del discurso y 13.000 llamadas para que repitiese la sección referida al honor nacional poco antes del fin de la alocución. Él sería capaz de repetir solamente los dos primeros párrafos debido a las limitaciones impuestas por el tiempo, pero ¿podría decir acaso una sola palabra a los 13.000 espectadores a quienes lamentablemente habría de disgustar por no repetir los párrafos que solicitaban? Él sabe cuánto se preocupan ellos por estos problemas...

Para el espectador, la radio y la televisión no permiten la interrupción del público; si usted comienza a reaccionar cuando el político está en el aire se pierde parte de lo que dirá a continuación. Para que le puedan hablar, usted debe permanecer en silencio. El único medio posible de respuesta es disponer de un comentarista de televisión que seleccione aquello que deberá ser repetido y analizado. El comentarista asume entonces exactamente la función del crítico que interpretaba para los públicos silenciosos del siglo pasado las actuaciones que ellos obervaban en vivo, pero el comentarista dispone de un control más completo porque es instantáneo. La pasividad es la «lógica» de esta tecnología. Los medios de comunicación masiva intensifican los modelos del silencio de la muchedumbre que comenzó a cobrar forma en los teatros y las salas de concierto del siglo pasado, intensifican la noción de un espectador descorporizado, un testigo pasivo, a quien E. T. A. Hoffmann observaba en las calles de la ciudad.

Ningún miembro del público percibe el proceso político en la televisión como una tríada, compuesta de televidente/político como intermediario/otro televidente. La relación es una díada y la apariencia del político, la impresión que él o ella causen, la calidad de su máscara, constituyen el centro del interés del televidente. ¿Cómo puede una persona en Nueva York conocer más acerca de una persona en Alabama cuando ambas están viendo a un político comportándose con sinceridad en la televisión? Por lo tanto, en sus campañas políticas los trabajadores han encontrado que la TV es un instrumento muy pobre para la organización de comités políticos, campañas de empadronamiento de votantes y similares; la organización personal, aunque menos extensa, produce mayores resultados.

La paradoja del aislamiento y la visibilidad aparece entre esta

díada y la lógica de la pasividad erigida dentro de los medios de comunicación electrónicos. Sus términos son comparables con la tecnología de la construcción moderna: uno ve más pero interactúa menos.

La primera consecuencia de esta paradoja en las comunicaciones es que el político en el aire debe tratar a su audiencia sobre peculiares términos de igualdad. Cuando veinte millones de personas ven a un político por televisión ofreciendo un discurso, él debe tratarles habitualmente como si perteneciesen a una sola categoría, la de los ciudadanos. En cualquier nación industrial, el mosaico de clases y grupos étnicos es lo bastante rico como para que el político que actúa en TV pueda apelar a ellos, en el mejor de los casos, sólo en los términos más simples. «A aquellos menores de treinta años, me gustaría decirles...» etcétera. Considerando que debe parecer abierto y ser concreto si desea causar una buena impresión, el mismo volumen de la audiencia significa que debe tratarla en términos abstractos. Los expertos en medios de comunicación hablan acerca del peligro de los recursos especializados exageradamente como un resultado. Pero en realidad no es ningún peligro. La igualdad en estos términos anima al político a no ser concreto y específico en lo referente a sus programas, una estimulación que está absolutamente preparado a recibir. El tratar a la audiencia como a iguales se transforma en el medio de evitar las cuestiones ideológicas y conduce a un enfoque sobre la persona del político, siendo la percepción de sus motivos algo que todos pueden apreciar y compartir. Los medios de comunicación de masas son atacados en forma sistemática por la concentración que ejercen sobre la personalidad de los políticos de quienes se ocupa, aun cuando esta absorción en la personalidad política fuese un capricho de unos pocos directores, una opción de énfasis eliminable sólo si los medios de comunicación fuesen más «serios» y «responsables». Tales comentarios obvian las represiones estructurales, la propia necesidad de concentrarse sobre la motivación inherentes a estas formas de comunicación.

Cuando se ha afirmado que el periodismo de TV es «compulsivamente» personalista, haciendo siempre de la vida privada del político el centro de interés, la afirmación es verdadera sólo en la medida en que sea admitida la auténtica naturaleza de una compulsión. La compulsión es una negación que a su vez produce un interés magnificado por personas o personalidades que no son negadas de forma similar. La completa represión de la respuesta de la audiencia a través de los medios de comunicación electrónicos da origen a la lógica del interés en la personalidad. En una habitación oscurecida, en silencio, uno mira gentes verdaderas; esto no es ninguna novela o entretenimiento que requiera un esfuerzo de imaginación de nuestra parte. Pero la realidad de la política es aburrida: comités, disputas con los

burócratas, etcétera. Comprender estas disputas volvería activas las demandas interpretativas de la audiencia. Esta vida real a usted lo desintoniza; usted quiere saber «qué clase de persona» hace que las cosas ocurran. Ese cuadro la TV puede brindárselo en la medida en que no le exija que emplee sus propios poderes de respuesta si ella se atiene a lo que el político siente.

El interés compulsivo por la personalidad de los ejecutantes creció en el siglo XIX entre esos populosos públicos urbanos, que asistían en cantidades masivas al teatro o a las salas de conciertos, donde el silencio se transformaba en la norma de la conducta respetable. Los medios de comunicación modernos desvían este interés del marco de una clase, la burguesía, y lo transforman en una consecuencia tecnológica para todas las personas que miran, independientemente de su nivel social. La percepción de la personalidad es la lógica de la igualdad dentro de un medio que no puede formular ninguna demanda sobre el perceptor.

Claramente, entonces, los medios de comunicación electrónicos se adaptan perfectamente a la protección defensiva con que el político del *ressentiment* debe comprometerse una vez que acceda al poder. Recordemos una famosa aparición de George Wallace por televisión, erguido en la puerta de la escuela impidiendo que los niños de color pudiesen asistir a una institución integrada. Con Wallace el símbolo de la resistencia a los negros estaba siempre teñido con la penumbra de un odio incluso más fuerte por los «amantes de los negros» —los extranjeros, el Gobierno, los norteños ricos—, la escala sugerida de enemigos era tan enorme que su enfoque era imposible. Por lo tanto, cuando la noticia se enfocaba sobre el hombre, se veía atrapada en un círculo vicioso: trataba de comprender la historia personal, la motivación y los sentimientos del propio Wallace a fin de revelar los ocultos estratos del resentimiento. Los medios de comunicación perdían de vista en forma creciente el hecho de que la protesta no tenía significado alguno en función de la verdadera resistencia; el político tenía éxito en una transferencia de la atención de modo tal que su personalidad se transformaba en un código que debía destruirse, sin hacer referencia al poder de actuación de dicha personalidad. En realidad, al interpretar sus intenciones como la encarnación de fuerzas ocultas en la sociedad, los medios de comunicación tenían éxito en la legitimación del político como persona a la que valía la pena escuchar, al margen de lo que hiciera. De este modo, la protesta «simbólica» de un empresario del *ressentiment* era metamorfoseada de tal manera que sus intenciones nunca eran comprobadas por sus consecuencias, su eficacia o, ciertamente, su moralidad.

El interés compulsivo por la personalidad se produjo a través de los medios de comunicación electrónicos y la necesidad de satisfacer hábilmente la desviación por parte del exitoso político del *ressentiment*. Según palabras de un consejero de los medios de comunicación, dirigidas a los políticos: «Vuestro tipo Wallace habitualmente hace que los medios de comunicación funcionen bien, mucho mejor de lo que lo hacen los liberales, quienes se muestran tan impersonales e insípidos», una afirmación que deberemos descifrar más profundamente de lo que el consejero de los medios de comunicación quería significar. Pero este matrimonio feliz entre la promoción tecnológica del carisma secular y el político del *ressentiment* puede acabar también en un repentino desastre para el político.

Debido a que todos los referentes son motivacionales, un acto de debilidad o un crimen o un fracaso moral en cualquier dominio hace que cualquier otro aspecto de la vida del político parezca sospechoso. Nixon es quizás el mejor ejemplo de un líder que se ha crucificado a sí mismo de esta forma. Por respeto a la argumentación digamos que este fue un líder que evitó la posibilidad de una guerra nuclear con Rusia; ¿se le podrían haber negado acaso unos pocos millones de dólares en sobornos, un robo con escalo y diez o doce mentiras diferentes dirigidas al público? Pero eso sería una escala realista que Nixon jamás había utilizado. Habiendo buscado durante toda su vida la legitimidad a través de su ira contra el *establishment*, cuando llegó a la cima como gobernante esperaba que súbitamente el público le juzgase en términos absolutamente diferentes de, y más realistas que, aquellos términos según los cuales esperaba que el público juzgara a sus enemigos políticos durante su propio ascenso.

La absorción en la motivación, necesaria para el político del *ressentiment*, reforzada por los medios de comunicación, crea la única amenaza concreta para el ejercicio del poder de estas figuras políticas ya que corren continuamente el riesgo de la deslegitimación porque aquellos fallos en una esfera de sus vidas son tomados como signos de que toda la persona no es buena. Del mismo modo en que la política de la personalidad es una desviación del interés público fuera de la consideración del carácter personal en función de la acción pública efectiva, así, como todos los elementos del carácter se vuelven simbólicos sin ningún referente real, cualquier defecto puede transformarse súbitamente en un instrumento para la autodestrucción.

Nuevamente, la fuerza de este fenómeno se pierde si concebimos al político sólo como a un *poseur* que ha sido atrapado. Debido a que el político cree que cada momento de sus apariciones constituye una realidad, que cada máscara que usa es un signo de su verdadero carácter, puede verse comprometido rápidamente en problemas triviales, ampliándolos a la categoría de inmensas crisis, haciéndolo en realidad de este modo a los ojos del público, que hasta que el político no comenzó a evidenciarlo no se había percatado de ello. El llamado «escándalo de

la tierra» en Gran Bretaña, en 1973, constituyó una instancia clásica de este sentimiento de amenaza total merced a sucesos que sólo a distancia, y de forma menor, se relacionaban con el propio primer ministro.

Puede decirse, como regla general, que son cada vez menos los problemas que provocan al público en razón de su mérito o su peligro intrínseco, en la medida en que las gentes se preocupan cada vez más por la personalidad de los líderes que supuestamente deben hacerles frente. Desde la Segunda Guerra Mundial se deriva lógicamente cierta constricción del *ressentiment* a partir de este acercamiento más general de los intereses políticos.

A diferencia de la transformación masiva del discurso político en el lenguaje de la dignidad injuriada hacia la década de 1930, los políticos del *ressentiment* de posguerra encuentran cada vez menos cuestiones que puedan ser convertidas en este uso. Si la fluctuación de los bonos públicos, los problemas energéticos, las cuestiones de saldo desfavorable en el comercio y la seguridad y sanidad públicas no son percibidos fácilmente como hechos reales antes de que deriven en una crisis, es verdad asimismo que no son fácilmente empaquetados como una conspiración de los injustos en confabulación con la escoria de la sociedad para causarle sufrimiento a las gentes decentes. El campo de maniobra aprovechable ahora por los políticos del *ressentiment* atañe casi completamente a la definición de miembros internos versus externos: asiáticos en Gran Bretaña, *pieds noirs* o judíos en Francia, niños negros en las escuelas suburbanas blancas.

Resumiendo, hablar del carisma secular como de una fuerza trivializadora en la sociedad moderna no significa decir que el anhelo de un líder carismático es en sí mismo un deseo menor o despreciable. De un modo perverso constituye la búsqueda de un héroe creíble dados los términos modernos de la personalidad. En *A Century of Hero Worship*, Eric Bentley analizaba la necesidad de héroes creíbles que se produjo a mediados del siglo XIX y concluía que una de las señales de la sociedad moderna era que, en ella, el descubrimiento de héroes se había transformado en una preocupación constante y constantemente frustrada. El ocaso de la vida pública impersonal en la sociedad moderna es una razón por la que dicha búsqueda no puede tener recompensa: a medida que los móviles del héroe se transforman en la causa de su atracción, el contenido del heroísmo se vuelve trivial.

El estrechamiento de contenido en el discurso político importa en sí mismo, y también porque define una diferencia importante entre un político que sobrevive sobre la base de su personalidad y un artista que es percibido como una personalidad pública.

Durante el *ancien régime* existía un puente entre aquello que no era creíble en el escenario y lo que era creíble en la vida cotidiana. Puede parecer que la percepción de una figura pública en términos de personalidad es una nueva clase de puente entre el escenario y la calle; ciertamente, el impacto de la televisión sobre los políticos es analizada habitualmente en función del político teniendo que comportarse como si fuese un actor. Este clisé es verdadero en un sentido pero profundamente engañoso en otro.

Aquello que es creíble acerca de un político como una personalidad son sus móviles, sus sentimientos, su «integridad». Todos ellos están a expensas del interés sobre lo que él haga con su poder. Por lo tanto, el contenido de la política estrechado por la percepción de la personalidad en aquél. Ese estrechamiento de contenido no ocurre en los artistas ejecutantes cuando el ejecutante es percibido como una personalidad vigorosa. Mick Jagger y Bruce Springsteen proyectan personalidades hipnóticas cuando se hallan sobre el escenario, pero este hecho no desmerece de ningún modo el que sean grandes músicos de rock. Del mismo modo, la percepción de Casals como un gran hombre no violaba su arte como violoncelista. Al considerar el problema del ejecutante y del artista en relación al texto, que emergiera en el siglo pasado, veíamos que el problema no era de personalidad a expensas del «contenido» de la música, el drama o la danza. Más bien, una clase diferente de danza, drama o música se produce cuando la labor inmediata del ejecutante, y del ejecutante como personalidad, prevalece sobre el texto escrito. En política, no obstante, la presencia de la personalidad «substrae» el contenido político.

De este modo, el desarrollo de la política de la personalidad puede ser condenado en sus aspectos éticos. Constituye una seducción incivilizada de gentes al margen del pensamiento acerca de lo que ellas deberían obtener o cambiar en la sociedad. Un juicio ético similar de la personalidad artística sería equivocado. El contenido de un arte de ejecución no es trivializado por la percepción de una personalidad que trabaja en él. La ruptura entre el escenario moderno y la calle reside en su discontinuidad; se trata de una ruptura en la misma esencia de la expresión en ambos dominios.

Sin embargo, en términos de la estructura social existe una conexión entre la política y las artes en la actualidad, conexión que ha sido creada directamente por la cultura de la personalidad. La conexión reside en las consecuencias del sistema de estrellas en ambos dominios.

En todas las épocas han existido ejecutantes famosos y otros obscuros, y las gentes han deseado ver en acción a los prime-

ros más que a los últimos. El «sistema de estrellas» se refiere a los beneficios que se acumulan merced a la enfatización de la distancia entre la fama y la obscuridad, de modo tal que las gentes pierden el deseo de ver una actuación en vivo a menos que les sea dado ver a alguien famoso. A lo largo del siglo XX músicos y actores serios se han mofado del estado de cosas que ha hecho que el público desee cada vez menos ver o escuchar personalmente a aquellos a quienes no conoce; las protestas, y los medios de información alternativos que las protestas generan, han fracasado ampliamente. Efectivamente, en los años de 1960, con la difusión de la música de rock que supuestamente significaba un reto a las costumbres de la cultura burguesa, el sistema de estrellas se transformó en una ley férrea de salarios. Para comprender el funcionamiento de este sistema de estrellas deberemos concentrarnos en aquellas personas que menos lo desean, jóvenes concertistas de piano que están más «liberados» de sus seducciones que los músicos rock y que sin embargo se ven atrapados dentro de la economía del sistema de estrellas a pesar de sus mejores esfuerzos.

Se ha estimado que en Nueva York hay ochocientos pianistas de música clásica tratando de completar sus carreras de concertista; en la ciudad existen cinco salas de concierto que «cuentan»; en un año dado, de treinta a treinta y cinco de los ochocientos pianistas aparecerán como solistas en estas salas. De estos treinta, al menos la mitad son lo bastante conocidos como para aparecer año tras año. Cerca de quince nuevos pianistas logran que se les escuche en Nueva York cada año, con la sala alquilada a menudo por ellos mismos; es muy difícil para ellos llenar incluso un pequeño auditorio como el Recital Hall del Carnegie Hall y el pianista astuto habrá distribuido muchas entradas gratuitas a amigos de amigos y a todo pariente imaginable. Estos nuevos pianistas obtienen un párrafo en el «Times» que los describe como «promesas» o «consumados» y luego vuelven a hundirse nuevamente en la oscuridad.[8]

El joven pianista *debe* pasar a través de semejante aparición en concierto; debe tener esperanza de que, en primer lugar, será advertido por un crítico de un periódico y, en segundo lugar, que las variaciones del crítico sobre «promesa» y «consumado» concitarán el interés de un representante importante. Ya que es sólo a través de un representante que el joven pianista puede esperar establecer contactos en otras ciudades a fin de organizar una gira de conciertos. Una gira le proporcionará un ingreso mínimo pero, lo que es más importante, significa que puede practicar su arte en público en forma constante. Sin embargo, las oportunidades son escasas. El número de salas de concierto ha

8. Un tratamiento más completo de este sistema puede encontrarse en Richard SENNET, *The Artist and the University*, «Daedalus» (otoño 1974).

ido disminuyendo paulatinamente desde 1920 en Nueva York; el número de periódicos ha disminuido también en forma progresiva desde 1950 y el espacio dedicado en ellos a las críticas musicales de nuevos artistas se ha desarrollado cada vez menos. Existen también menos representantes y éstos hacen su fortuna con los nombres famosos. Por otra parte, aunque la asistencia del público ha crecido *in toto* en función de la música seria en la ciudad, esto ha ocurrido así a través de la creciente venta de entradas en los principales auditorios y salas —y el tamaño de éstos ha aumentado— mientras que la asistencia a salas menores como el MacMillan Theatre de la Universidad de Columbia en líneas generales ha decrecido.

El principio básico del sistema de estrellas reside en que existe una correlación directa entre el deseo del público, en el «centro» musical, de escuchar la interpretación en vivo de cualquier músico y la fama de éste. Los ejecutantes que deben salir en gira son aquellos pocos que se benefician de esta relación. Nueva York debería estar situada entre París y Londres según la fuerza operativa de este principio. De todas las capitales europeas, el aspirante a pianista o violinista pasará su época más difícil en París tratando de hallar una buena sala donde poder ejecutar su arte, incluso a sus expensas, tratando de obtener una crítica y, fundamentalmente, tratando de atraer al público. En Londres, tendrá un problema menor aunque aún le será más difícil ofrecer dos conciertos anuales en una sala de Londres que sea realmente importante que en las principales salas de Hull o Leeds. Un público de 1.500 personas en Long Beach, Leeds o Lyon será más diverso en términos socieconómicos, y el público de Nueva York, Londres o París será más homogéneo en su clase y estará compuesto de «reincidentes». El sistema funciona de manera tal que los empresarios y los representantes provinciales se orientan hacia los grandes centros musicales. En Europa occidental (con la excepción del sur de Alemania), como en Norteamérica, la mayoría de los aspirantes a músicos abandonan su residencia en ciudades pequeñas, donde existen numerosas oportunidades de ejecutar en forma permanente frente a un público receptivo, por las ciudades capitales, en donde tienen menos oportunidades de tocar, frente a un público más cansado, en su arriesgada empresa de triunfo.

La extrema dificultad en obtener el acceso a un público metropolitano surge para los concertistas de piano como una consecuencia directa de la creencia en el artista como una personalidad extraordinaria y electrizante, una creencia originada en el siglo pasado. Nuevamente, la experiencia del pianista constituye una guía instructiva para la experiencia de otros músicos que trabajan en forma individual. A fines del siglo XVIII cuando el pianista perdió a su protector, o a un pequeño grupo de protectores, se vio obligado a transformarse en algo pareci-

do a un empresario en las capitales musicales para poder progresar. Había disponibles muy pocos puestos burocráticos, como miembros de orquestas, y la economía de división de honorarios para las actuaciones de los músicos de cámara hacían de ésta una especialidad con la que era imposible sobrevivir.

En esta situación, a la masa de pianistas, separada de un patrocinio permanente en la corte o en un castillo, se le hacía cada vez más difícil encontrar trabajo. En Austria esta situación es muy clara estadísticamente. Entre 1830 y 1870 el índice del promedio de público a los recitales de piano en Viena se incrementó en un 35 por ciento, abarrotando a menudo las salas disponibles, mientras que el número de conciertos de piano decayó abruptamente. Se estima que la proporción de músicos capaces de ganarse el sustento con dedicación completa a su arte se redujo a la mitad durante estos años. Distintos factores contribuyeron a esta falta de trabajo pero, sobre todo, el interés del público por la música cambió en el sentido de orientarse ahora hacia aquellos pianistas que tenían una reputación más amplia, que eran celebridades internacionales, y ello significaba habitualmente que habían sido proclamados en París, Londres y Berlín. El resultado fue una audiencia masiva a los conciertos y cada vez menos pianistas con trabajo. Es la situación contemporánea a los pianistas en germen de Nueva York.

La verdadera esencia del nuevo código de ejecución era la de intensificar la desigualdad: si 500 personas son famosas, ninguna lo es, y de esa manera para hallar a alguna a quien se pueda denominar una personalidad reconocible, un hombre que se destaca del resto, al menos 490 deben ser relegados a la oscuridad. Esto no constituye un abandono benigno. Esas 490 personas deben ser positivamente excluidas de toda recompensa en la misma medida en que las 10 restantes son recompensadas; tanto por su negación como por su aprobación, unas pocas personas serán entonces elevadas a la categoría de individuos reconocibles.

El público de las grandes capitales consideraba que veía a un gran hombre revelado por la grandeza de su habilidad para ejecutar, y era al hombre a quien respondían, pagaban y cortejaban, al hombre a quien habían hecho famoso. El estado de cosas que comenzó a desarrollarse hace un siglo disminuyó el deseo de las gentes de escuchar música por el mero placer de escucharla; la extraordinaria calidad del ejecutante se transformó en una precondición para ir a escuchar música. La conducta de los públicos de Viena, París y, en menor medida, Londres indicó un cambio básico en su verdadera aproximación al arte musical.

Observando la influencia que Paganini ejerció sobre músicos que poseían mejor gusto que él, señalábamos que sus ideas acerca de la interpretación tenían una atracción que trascendía las

recompensas del egoísmo. Esta atracción consistía en que la música en manos de un gran ejecutante se volvía inmediata, directa y presente; la música se transformaba en una experiencia, casi una conmoción, más que en la lectura de una partitura. Esta es la noción de la música como un fenómeno inmanente.

En el siglo actual dicha noción se ha perfeccionado de la siguiente manera: No existe fenómeno musical a menos que la ejecución sea fenomenal. Este es el principio de ejecución que se yergue detrás del desinterés gradual de los públicos de la gran ciudad en el sentido de ir solamente a escuchar la música. Este principio ejerce una enorme presión sobre la ejecución de todo solista; sus interpretaciones no significarán absolutamente nada a menos que se concilien con la categoría de «extraordinarias». Cualquier observador compasivo de jóvenes pianistas que les observara agonizar para ser elegidos como *Wunderkinder*, deberá concluir finalmente que la cuestión es algo más que un problema de progreso personal. El aspecto económico de tratar de lograrlo en un juego a todo o nada se conecta con una sensación de que uno no es bueno en absoluto a menos que sea muy especial.

La aparición de la grabación electrónica de dichas actuaciones ha extendido en cierto modo la lógica del sistema de estrellas más allá de las capitales musicales. No quiero decir que sólo un pequeño número de solistas obtienen alguna vez la oportunidad de grabar su repertorio, aunque ese sea el caso; la grabación electrónica ha intensificado el problema a un nivel más elemental.

La esencia de la actuación en vivo es que uno continúa al margen de las equivocaciones que cometa. A menos que uno tenga una gran presencia, y una gran estima pública, detenerse en mitad de una pieza y volver a comenzar es un pecado imperdonable. Las grabaciones, sin embargo, son realizadas muy raramente por medio de una lectura continua a través de una pieza. Se graban pequeñas secciones, se vuelven a grabar, son corregidas por los técnicos, y también por el artista, de modo que cada grabación constituye un collage de perfectos detalles. Muchos músicos creen que algo del poder y el enfoque que un ejecutante gana al tener que mantenerse en una línea continua a través de la pieza se pierde por la misma razón, pero la pérdida, si es que efectivamente ocurre, es idiosincrática; a un ejecutante como Glenn Gould, que ahora sólo se dedica a las grabaciones, difícilmente se le pudiesen hacer estos cargos. El problema con la grabación consiste más bien en su misma perfección.

Mediante estos medios electrónicos se vuelve posible establecer ciertos modelos para el oyente que en la actuación en vivo sólo pueden ser establecidos por muy pocos músicos. Conside-

rando que los aspectos económicos de la industria discográfica son incluso más estrictos que en la música viva, sólo unos pocos artistas que han sido lo suficientemente buenos o afortunados para tener reputación de concertistas podrán acabar con las grabaciones. Los mejores entre los mejores, en el estudio de grabación, tienen la oportunidad de producir actuaciones musicales de una perfección tal que raramente puedan igualar en sus actuaciones en vivo. Por lo tanto, en las circunstancias más casuales, en el hogar, cepillándose el cabello o resolviendo un crucigrama, su oído se acostumbra a escuchar música de un refinamiento absoluto. Es una situación extraordinaria: los modelos de la ejecución de un Paganini son reforzados sin esfuerzo alguno o conciencia de parte del oyente de que está escuchando algo anormal. En virtud del poder de collage de la electrónica moderna, las actuaciones fenomenales son absorbidas en la rutina íntima, como parte del acompañamiento. De este modo, se refuerza el sistema de la interpretación fenomenal; las grabaciones establecen exigencias adicionales en el ejecutante para conmover al oyente que se ha incitado a sí mismo para asistir a la sala de conciertos a prestar atención, a través una ejecución extraordinaria, porque el oyente se familiariza de esa manera con un modelo imposible de concluir.

En resumen, el sistema de estrellas en las artes opera sobre dos principios. La máxima concentración de beneficios es producida por la inversión en la menor cantidad de ejecutantes; estos son las «estrellas». Las estrellas existen únicamente por medio del control sobre la mayoría de artistas que practican su arte. En la medida en que exista cierto paralelo con la política, el sistema político funcionará sobre tres principios. Primero, el poder político entre bambalinas será más fuerte cuando los intermediarios del poder se concentren en la promoción de unos pocos políticos, más que en la construcción de una máquina o de una organización política. El promotor político (corporación, individuo, grupo de intereses) obtiene los mismos beneficios que el exitoso empresario moderno; todos los esfuerzos del promotor se orientan hacia la fabricación de un «producto» que sea distribuible, un candidato comerciable, antes que hacia la construcción y control del propio sistema de distribución, el partido, así como los menores beneficios en las artes de ejecución se acumulan para aquellos que controlan salas provinciales y para los contratistas subsidiarios. Cuando el sistema político funciona como un sistema de estrellas, su segundo atributo consiste en que el máximo poder se obtiene por medio de la limitación de la exposición pública de los candidatos; o sea, cuantas menos veces aparezcan frente al público, mayor será su atractivo. Si Van Cliburn actúa sucesivamente durante cuatro noches en París, sus beneficios totales pueden ser menores que si lo hiciese una sola vez; tratándose de un acontecimiento menos raro y excepcional, muy pocas personas pensarían en pagar precios elevados por un asiento. Del mismo modo, cuantos menos sean los contactos que el artista tenga con el público, más se transformarán sus apariciones en ocasiones especiales y tendrá más «atractivo». Dicho principio es aplicado por los estrategas políticos cuando consideran el problema de la «sobreexposición» a la que puede sucumbir un político. Finalmente, un paralelo entre el sistema de estrellas en las artes y en la política significa que la desigualdad es enfatizada mediante la combinación de estos dos primeros principios. El sistema se transforma en una ruleta rusa. Cualquiera fuese el poder que un político obtenga suscitando el interés sobre su personalidad, habrá de disminuir el interés del público hacia otros políticos y así reducir el acceso de éstos al poder.

En la medida en que estos dos sistemas son paralelos, en esa medida la seriedad con que las gentes tomaban a las apariencias, comenzando en la década de 1840, ha alcanzado una satisfacción perversa. La ciencia de la etología de Mills, la esencia de la cultura del siglo XIX, extiende una mano mortal sobre el comportamiento de la vida política del siglo XX, que es más poderosa por el hecho de que la mayoría de las reglas por las que un político es considerado creíble o excitante son ocultadas al conocimiento de aquellos que caen bajo su influencia.

El carisma es un acto de enervación, en esto se transforma el «don de gracia» dentro de una cultura secular. En la vida política, estas figuras carismáticas no son ni titanes ni demonios, ni los antiguos reyes de Weber ni el padre freudiano reprimiendo las ingobernables pasiones de sus hijos. Ahora es el hombre pequeño el héroe para otros hombres pequeños. Él es una estrella; hábilmente empaquetado, infraexpuesto, y por eso mismo tan sincero acerca de lo que siente, él gobierna sobre un dominio en el que nada cambia demasiado hasta que no se transforma en una crisis insoluble.

XIII. La comunidad se vuelve incivilizada

Desde los trabajos de Camilo Sitte hace un siglo, los diseñadores de la ciudad se han comprometido con la fabricación o conservación del territorio de la comunidad dentro de la ciudad como un objetivo social. Sitte fue el líder de la primera generación de urbanistas que se rebeló contra la escala monumental incluida en el diseño que el barón Haussmann había destinado para París. Sitte fue un prerrafaelista de las ciudades, afirmando que sólo cuando la escala y las funciones de la vida urbana retornasen a la simplicidad de la última época medieval, las gentes encontrarían la clase de sustento recíproco y contacto directo que hace de la ciudad un medio ambiente valioso. En la actualidad rechazaríamos esta idealización de la ciudad medieval como una idea romántica escapista, pero es curioso el modo en que los fundamentos de la primera concepción urbana prerafaelista han llegado a dominar la moderna imaginación urbanista. O mejor aún, la creencia en una comunidad a pequeña escala se ha vuelto un ideal cada vez más poderoso. Considerando que Sitte, o de una manera similar los visionarios de la «ciudad jardín» en Inglaterra, imaginaba a las relaciones de la comunidad trascendiendo dentro de una ciudad adecuadamente diseñada, actualmente los diseñadores han abandonado toda esperanza de proyectar adecuadamente a la ciudad como totalidad, porque han llegado a reconocer tanto sus propios límites de conocimiento como su falta de influencia política. En lugar de ello, han preservado el trabajo a un nivel comunitario contra cualesquiera intereses económicos y políticos que dominan la configuración de toda la ciudad. La generación de Sitte concebía a la comunidad dentro de la ciudad; en la actualidad el urbanista concibe a la comunidad contra la ciudad.

En el capítulo X, hemos explorado cómo surgen las ideas no territoriales de comunidad y qué influencia ejerció la cultura de la personalidad en el siglo XIX sobre las concepciones de la comunidad. Ahora habremos de considerar la relación entre una personalidad colectiva, comunal y los territorios concretos de la comunidad en la ciudad moderna: el vecindario, el *quartier*.

La conexión entre la generación de Sitte y la nuestra es un supuesto acerca de la impersonalidad, tal como es experimentada en la ciudad, que hace que los contactos cara a cara parezcan tan importantes en una comunidad territorial. Este supues-

to es que la impersonalidad constituye una suma, un resultado, un efecto tangible de todos los peores males del capitalismo industrial. La creencia de que la impersonalidad evidencia los males del capitalismo es tan predominante, tanto entre el público en general como entre los diseñadores urbanos, que merece la pena considerar en cierto detalle a dicha noción ya que conduce hacia un fin extravagante.

El capitalismo industrial, todos lo sabemos, divorcia al hombre en acción del trabajo que realiza, ya que él no controla su propio trabajo sino que más bien debe venderlo. Por tanto, todos lo sabemos, el problema fundamental del capitalismo es la disociación, llamada indistintamente alienación, actividad no catéctica, etcétera; la separación, la división y el aislamiento son las imágenes rectoras que expresan este mal. Toda situación que establezca una distancia entre las gentes debe por lo tanto reforzar las fuerzas capitalistas de disociación, cuando no es directamente un resultado de ellas. La propia idea de lo desconocido puede modularse, aparentemente, como una forma del problema del capitalismo; en la medida en que el hombre se encuentra distante de su trabajo, está distante de sus compañeros. Una muchedumbre sería un ejemplo básico: las muchedumbres son malas porque las gentes no se conocen entre sí. Una vez que se produce esta modulación —y posee una consistencia en términos emocionales cuando no en la pura lógica— entonces el superar lo desconocido, el eliminar las diferencias entre las gentes parece ser cuestión de superar parte de la enfermedad básica del capitalismo. Para eliminar este desconocimiento entre las gentes, uno trata de volver íntima y local la escala de la experiencia humana, o sea que uno transforma el territorio local en algo moralmente sagrado. Es la celebración del ghetto.

Ahora bien, lo que se pierde precisamente en esta celebración es la noción de que las gentes crecen sólo mediante procesos de encuentro con lo desconocido. Las cosas y las personas que son extraños pueden alterar las ideas familiares y las verdades recibidas; el terreno desconocido sirve a una función positiva en la vida de un ser humano. La función a la que sirve es la de acostumbrar al ser humano a correr riesgos. El amor al ghetto, particularmente al ghetto de clase media, niega a la persona la oportunidad de enriquecer sus percepciones, su experiencia, y de aprender la más valiosa de todas las lecciones humanas, la capacidad de cuestionar las condiciones establecidas de su vida.

Naturalmente, el sistema capitalista disocia al hombre de su trabajo. Pero es importante considerar los modos en los que este sistema, como cualquier otro, controla no sólo las ideas de aquellos que son sus defensores sino que también configura la imaginación de aquellos que se rebelan contra sus males. Con demasiada frecuencia, lo que es «manifiestamente equivocado» de

un sistema social es manifiesto precisamente porque la crítica encaja armoniosamente dentro del sistema como totalidad y apenas le provoca daño alguno. En este caso, la celebración de la comunidad territorial contra los males del urbanismo impersonal y capitalista se adapta con suma comodidad dentro del vasto sistema porque conduce a una lógica de defensa local contra el mundo exterior más que a un desafío de los manejos de dicho mundo.

Cuando una comunidad «se enfrenta» al Ayuntamiento en estos términos, lucha para que se la deje sola, para que se la exceptúe o proteja del proceso político más que para cambiar el proceso político mismo. Y esta es la razón por la que la lógica emocional de la comunidad, comenzando como una forma de resistencia frente a los males del capitalismo moderno, termina en una especie extravagante de retirada despolitizada; el sistema permanece intacto, pero tal vez consigamos que deje intocado nuestro trozo de césped.

Pero, podría argumentarse, usted es demasiado idealista: la mera supervivencia en un mundo cruel ya es una virtud. Si las gentes razonablemente no pueden hacer más que defender sus comunidades locales, entonces ¿por qué criticar esta situación, especialmente cuando el público de esa vasta ciudad es tan vacío y tan inhabitable? Lo que pretendo hacer en las próximas páginas es mostrar que no tenemos otra oportunidad que la de tratar de volver habitable dicho mundo; la razón reside en que, dados los términos de personalidad que se han desarrollado en el período moderno, la experiencia de las personalidades de otras personas dentro de un territorio comunal íntimo es en sí misma un proceso destructivo. La comunidad moderna parece estar por la fraternidad en un mundo hostil, muerto; en realidad se trata con demasiada frecuencia de una experiencia fratricida. Además, estos términos de personalidad que rigen las relaciones cara a cara en una comunidad probablemente reduzcan el deseo de las gentes de experimentar aquellos sobresaltos que podrían producirse en un terreno menos familiar. Estos sobresaltos son necesarios para el ser humano a fin de proveerle de ese sentido de experimentación sobre sus propias creencias que debe tener toda persona civilizada. La destrucción de una ciudad de ghettos es tanto una necesidad política como psicológica.

Tal vez hago un planteamiento demasiado vehemente de esta cuestión porque, durante la última década, yo y muchos otros escritores de la Nueva Izquierda creíamos erróneamente que la reconstrucción de la comunidad local constituía el punto de partida para la reconstrucción política de la gran sociedad. La nuestra podría haberse denominado como «falacia experimental»: si en la experiencia directa se producían cambios radicales en la creencia y en la conducta, entonces las gentes alteradas de

dicha manera colectivizarían gradualmente esta experiencia trayendo la luz y el cambio para los demás.

En la actualidad, el carácter protector y de clase elevada de esta creencia en el cambio tanto intrapersonal como interpersonal es dolorosamente claro. Incluso si la idea de construir una comunidad compartiendo íntimamente nuevas formas de experiencia hubiese sido iniciada por los oprimidos o sustentada por ellos, creo que los resultados hubiesen llegado al mismo fin. Ya que lo erróneo acerca de la noción de construir una comunidad en contra del mundo es que supone que los propios términos de la experiencia íntima permitirían verdaderamente que las gentes creasen una nueva clase de sociabilidad, basada en compartir sus sentimientos.

Barricadas construidas alrededor de una comunidad

La gran sociedad, de la cual forman una parte inconsciente los organizadores de la comunidad radical, ha enfocado su atención sobre la vida en una comunidad en pequeña escala, de dos maneras. Lo ha hecho, en primera instancia, prácticamente y, en segunda instancia, ideológicamente.

En el siglo pasado, las ideas del barón Haussmann acerca de la propiedad inmueble se basaban en la homogeneización. Los nuevos distritos en la ciudad debían ser de una sola clase y en la antigua ciudad central los ricos y los pobres debían ser aislados entre sí. Este fue el principio de la «función particular» del desarrollo urbano. Cada espacio dentro de la ciudad cumple una función especial y la propia ciudad es atomizada. En los suburbios norteamericanos de clase media en la década de 1950, la planificación en términos de la función particular alcanzó su expresión extrema; las casas eran construidas en grupos numerosos y con el área de servicios para las familias que habitaban en ellas situado en algún otro lugar: un «centro comunitario», un «parque educacional», un centro comercial, una «ciudad» sanitaria. Los proyectistas en gran escala en el resto del mundo fueron muy rápidos en burlarse de la vacuidad, la falta de gusto y demás características de estos sistemas suburbanos y, al mismo tiempo, han procedido alegremente a construir de la misma manera. Tomemos emplazamientos tan distintos como los de la nueva ciudad de Brasilia en Brasil, Levittown en Pennsylvania y el Euston Center en Londres y hallaremos los resultados de una planificación en la que el espacio único y la función única constituyen el principio operativo. En Brasilia es edificio por edificio, en Levittown es zona por zona y en el Euston Center es nivel horizontal por nivel horizontal.

Aunque estas ideas de planificación puedan ser redituables al ponerlas en práctica —ya que hay una única y coherente inversión en una cantidad conocida— no son prácticas en su empleo. Por una razón: si las necesidades funcionales del área localizada cambian históricamente, el espacio no puede responder; sólo puede ser utilizado para su propósito original, o abandonado o destruido prematuramente y reconstruido. Las dificultades que presenta Brasilia son bien conocidas en este aspecto, pero el proceso presenta una dimensión más amplia que la de planos particulares que fracasan. Pensemos, por ejemplo, en lo que significa una ciudad de átomos, con un espacio para que viva cada clase, cada raza, para que cada clase y raza trabajen, para los intentos que tienden a una integración racial o de clase, ya sea en educación o en el ocio: el desplazamiento y la invasión deben transformarse en las verdaderas experiencias implicadas en la supuesta experiencia de acontecimiento intergrupal. Si tales mezclas forzadas habrán de tener éxito alguna vez en aquellas sociedades donde se practica la segregación racial o clasista, es una cuestión abierta; el punto es que un mapa urbano de funciones particulares y espacios particulares empeora dichos problemas.

La atomización de la ciudad ha decretado un fin práctico para un componente fundamental del espacio público: la superposición de la función en un territorio particular, que origina complejidades de experiencia sobre ese terreno. El urbanista norteamericano Howard Saalmon escribió una vez que el esfuerzo planificador que Haussmann iniciara dio fin al escenario urbano modal: la trama de necesidades de trabajo, de nutrición infantil, de sociabilidad adulta y de encuentro impersonal en una casa particular y alrededor de ella. Saalmon recordaba las viviendas urbanas de la época preindustrial en las que las tiendas, las oficinas y los apartamentos estaban localizados en el mismo edificio, pero la censura también alcanza a los términos de la gran ciudad. Destruir la multiplicidad de la función en ella y de ese modo establecer que los usos del espacio no puedan cambiar cuando cambien sus usuarios, es racional sólo en términos de la inversión inicial.

Parte del último coste que debe ser estimado en esta destrucción del espacio público es el énfasis paradójico que crea sobre la comunidad. Porque incluso cuando la atomización de la ciudad vuelve difícil, por ejemplo, a padres y madres observar el juego de sus niños y trabajar al mismo tiempo, esta misma eliminación despierta una gran necesidad de contacto humano. En los suburbios norteamericanos, esta necesidad se satisface recurriendo a asociaciones de voluntarios; con el pretexto de comprometerse en una tarea común o de buscar una experiencia particular, las gentes tienen la oportunidad de restañar las heridas geográficas ocasionadas por los planificadores de sus comunidades. Por lo tanto, entre aquellas personas que les dicen a los investigadores que son religiosas, se encuentra una gran canti-

dad que pertenece a iglesias suburbanas; de este modo, cuando termina el boom de los niños inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial, muchos de los padres que hoy tienen hijos adultos continúan perteneciendo a las asociaciones de padres y maestros. A lo largo de las últimas dos décadas se ha desarrollado entre los urbanistas un largo e infructuoso debate sobre si los suburbios son comunidades «reales» o no; lo importante es que en definitiva dicho problema haya surgido, que la comunidad se haya transformado en un problema en las mentes de las gentes. Puesto que los términos del desarrollo urbano moderno que hacen que la comunidad entre en contacto consigo misma parecen constituir una respuesta a la muerte social de la ciudad. Estos modelos de desarrollo urbano no han despertado un deseo de rehacer la ciudad misma según una nueva imagen: «alternativas» —esto es, vuelo— es la respuesta.

A partir de la historia de la vida pública en el siglo XIX sabemos que el declive en este dominio fue equiparado por medio de un crecimiento doloroso y contradictorio en los términos de su número opuesto: la esfera psicológica. Las fuerzas que ocasionaron el declive de una, estimularon el surgimiento de la otra. Los intentos destinados a crear la comunidad en las ciudades son intentos de transformar valores psicológicos en relaciones sociales. La verdadera importancia de aquello que el desequilibrio de la vida impersonal y psicológica ha ocasionado en las relaciones de la comunidad reside, por lo tanto, más allá del hecho de que la búsqueda de una vida comunitaria se haya vuelto compulsiva; reside también en las expectativas que las gentes albergan en el deseo que tienen por las relaciones cara a cara estrechas y abiertas con otras gentes y en el mismo territorio.

La gran sociedad ha conformado estas expectativas tanto de un modo ideológico como práctico. Lo ha realizado merced a las imágenes de las muchedumbres. Porque estas imágenes han llegado a diferenciarse de las imágenes de comunidad en las mentes de las personas; en realidad, comunidad y muchedumbre parecen ser ahora antitéticas. El hombre burgués en la muchedumbre desarrollaba en el siglo pasado un escudo de silencio a su alrededor. Lo hacía por temor. Este temor era, en cierta medida, una cuestión de clase, pero no se trataba solamente de eso. Una ansiedad más diferenciada por no saber qué esperar, por ser violado en público, le llevó a tratar de aislarse a través del silencio cuando se hallaba en este medio público. A diferencia de su contraparte del *ancien régime*, quien también conocía la ansiedad que producía la vida de la muchedumbre, no trató de controlar y ordenar su sociabilidad en público; antes bien, trató de eliminarla de modo que el burgués en la calle se encontraba entre la muchedumbre pero no formaba parte de ella.

La fantasía de las muchedumbres que prevalece en la actualidad no es de ninguna manera una extensión de esta idea de

aislamiento originada en el siglo XIX. Los trabajos de Lyn Lofland y Erving Goffman han explorado en todo detalle, por ejemplo, los rituales por los cuales los extraños en las calles atiborradas proporcionaban a los demás pequeños indicios de confianza que dejaban a cada persona aislada al mismo tiempo: usted baja la vista en lugar de fijarla en un extraño como una forma de asegurarle que usted está a salvo; usted se compromete en el ballet pedestre de apartarse del camino de los demás, de modo que cada uno posee una senda recta por donde desplazarse; si debe hablar con un extraño, usted comienza por disculparse, etcétera. Esta conducta puede ser observada incluso en las muchedumbres reposadas que asisten a un evento deportivo o a reuniones políticas.

Pero, en otro sentido, las modernas imágenes de la muchedumbre han extendido de tal manera el temor del siglo XIX que ha surgido un principio absolutamente nuevo de habérselas con, y considerar a las, muchedumbres. Es el que se refiere a que la muchedumbre es la forma en la que se expresan más espontáneamente las pasiones más venales del hombre; la muchedumbre es el animal humano liberado de su correa. Esta imagen de la muchedumbre ha llegado a tener un explícito carácter de clase: aquellas gentes que expresan activamente sus sentimientos en la muchedumbre son consideradas habitualmente como el *Lumpen-proletariat*, las clases inferiores, o como peligrosos inadaptados. En los disturbios urbanos ocurridos en París a fines de la década de 1960, como en los disturbios urbanos que se produjeron en algunas ciudades norteamericanas en la misma década, la prensa conservadora y su público describían a los «malos» estudiantes y a los negros «malos» como incitando los sentimientos de la muchedumbre, y aquellos eran, en el primer caso y según las palabras del «Figaro» «estudiantes que pertenecían a hogares indigentes o destruidos», y en el segundo caso, según opinión del entonces vicepresidente «no eran más que vagabundos borrachos». Por lo tanto, el peligro de abajo y el peligro de la muchedumbre clamorosa se habían unido; pero esta misma conjunción no habrá de explicar el temor a los sentimientos espontáneos desatados que parecen transformar a la muchedumbre en un monstruo. Las gentes respetables que exteriorizan este temor no hablan en términos raciales solamente acerca de los pobres negros malos que se muestran más espontáneos; los investigadores del despertar de los tumultos norteamericanos encontraron a menudo gentes que criticaban a la chusma y concluían con el desconsolado comentario de que cualquiera podía perder el control cuando se hallaba en la muchedumbre. En este caso, la muchedumbre aparece como una causa de viciosa espontaneidad así como el medio en el cual una clase viciosa se expresa a sí misma.

La literatura referida a las ciencias sociales ofrece momentos

de este temor a la violencia espontánea de la muchedumbre, ejemplificados con mayor profundidad que el sentimiento popular, pero aún dentro de la misma órbita. La propia disciplina de la psicología social nos refiere retrospectivamente al trabajo de Gustave Le Bon, quien al comienzo del presente siglo estudió las transformaciones que las muchedumbres causaban supuestamente en los sentimientos individuales haciendo un monstruo de un honesto y ordinario ciudadano, como su primer ejemplo sobre cómo la «psicología» de un ser humano dependía del hecho de ser considerado como una criatura singular o como parte de un grupo social. La muchedumbre liberaba la violencia espontánea en sus integrantes, violencia que ninguno de ellos exhibía en su relación ordinaria con las demás personas. Le Bon no estableció ningún postulado científico para su visión, pero sí lo hizo un grupo de investigadores que trabajaba con animales y que tenía un punto de vista similar al de Le Bon. Estos investigadores, trabajando con ratas, afirman que en éstas se induce una «depresión de comportamiento» cuando se hallan amontonadas en el laboratorio. Las ratas, presuntamente, se vuelven terriblemente viciosas y cada una defiende su territorio contra todo el que llega; el amontonamiento, se supone, induce una especie de furor psicótico. Estas afirmaciones científicas resultan ser un poco miserables, ya sea que uno crea o no que la conducta humana puede ser inferida de la conducta de otros animales. A pesar de mostrarse psicóticas durante el día, las ratas apiñadas, como cualesquiera otras ratas, duermen tan acurrucadas como les es posible al llegar la noche; las ratas extraviadas que no pueden arrimarse, son insomnes. Pocos entre los demás animales responden al apiñamiento del mismo modo; las ratas enjauladas no responden a éste —ya que todo lo que saben es que el encierro es permanente— de la misma manera en que lo hacen aquellas ratas que se hallan en sus propios habitats. El aspecto importante de esta teoría «científica» referida al apiñamiento no lo constituyen sus defectos, sino los supuestos culturales que llevaron a los investigadores implicados en este estudio a expandir una situación muy peculiar hacia una metáfora generalizada con respecto a los males psicológicos de la muchedumbre. Lo que se afirma implícitamente es que sólo mantienen el orden un espacio simple y claramente demarcado y el contacto entre muy pocos individuos.

Las imágenes modernas referidas a las muchedumbres tienen consecuencias para las ideas modernas relacionadas con la comunidad. En el medio ambiente más simplificado existirá el orden porque los individuos conocen a los otros individuos y cada uno conoce su lugar territorial. Sus vecinos sabrán si usted tiene un violento acceso de furia, mientras que en una muchedumbre nadie le conoce. En otras palabras, la comunidad cumple una función de vigilancia. Pero ¿cómo puede ser también un lugar donde las gentes se muestren libres y abiertas entre sí? Es exactamente esta contradicción la que origina los roles particulares que se cumplen en la vida de la comunidad moderna, roles en los que las gentes intentan simultáneamente mostrarse abiertas con los demás y controlarlos. El resultado de esta contradicción es que la experiencia de la vida en la comunidad local, aparentemente un ejercicio de fraternidad dentro de un medio hostil, se vuelve con frecuencia un ejercicio fratricida.

El fratricidio posee dos significados. Significa, primera y directamente, que los hermanos se enfrentan entre sí. Se revelan a sí mismos unos a otros, tienen expectativas recíprocas basadas en dichas autorrevelaciones y se encuentran de este modo los defectos. Somos una comunidad; somos reales; el mundo exterior no nos satisface en función de quiénes somos; por lo tanto, hay algo que en él está equivocado; nos ha fallado; por lo tanto, no tendremos nada que ver con ello. Estos procesos representan en realidad el mismo ritmo de revelación, desilusión y aislamiento.

Cuando este ritmo de comunidad comenzó a escucharse en el siglo pasado aún parecía hallarse en una gran sala. Los conflictos derivados del caso Dreyfus, las luchas entabladas para determinar quién pertenecía a la izquierda radical, todavía estaban regidos por un sentido de grandes intereses en juego. La lógica de una comunidad *gemeinschaft* habrá de impulsar este ritmo a través de los tiempos hasta volverlo cada vez más local en sus términos. Eso es lo que ha ocurrido en el siglo pasado. La comunidad se ha transformado tanto en una retirada emocional de la sociedad como en una barricada territorial dentro de la ciudad. La guerra entre psique y sociedad ha cobrado un enfoque verdaderamente geográfico, uno que reemplaza al antiguo enfoque del equilibrio de la conducta entre público y privado. Esta nueva geografía constituye lo comunal versus lo urbano; el territorio del sentimiento cálido versus el territorio del vacío impersonal.

Barricadas construidas desde el interior

Es instructivo recordar un caso que ejemplifica esta retirada desde el mundo exterior en un vecindario donde inicialmente nadie deseaba que se produjese semejante proceso. Tengo en mente la disputa de Forest Hills en Nueva York, muy poco conocida fuera de la ciudad pero inmensamente disociadora dentro de ella. Ya que en Forest Hills un grupo comunitario había cobrado forma para perseguir exclusivamente objetivos políticos y evolucionó paulatinamente hacia el interior de un refugio cerrado en sí mismo. Las transacciones psicológicas entre las gentes de la comunidad se volvieron más importantes que el hecho

de desafiar los procedimientos operativos de la ciudad. En cierto modo, el caso de Forest Hills tiene una relación directa con el caso Dreyfus; puesto que en ambos la comunidad se conformó gradualmente alrededor de una personalidad colectiva cuyo cuidado y alimentación se volvió la preocupación principal de las gentes dentro de la comunidad. Pero esta moderna lucha comunal muestra también los efectos acumulativos de la atomización de la ciudad.

Forest Hills es una zona de clase media, en su mayor parte constituida por familias judías, del municipio de Queens que se vio amenazada hace algunos años por la afluencia de familias negras a través de un proyecto habitacional destinado a ser construido en dicha área. Gracias a un diario llevado por un funcionario de la ciudad, Mario Cuomo, durante el transcurso de la disputa sobre este proyecto, es posible seguir paso a paso la respuesta que ofrecieron los ciudadanos a este acontecimiento. La historia de la disputa de Forest Hills comenzó en una comunidad próxima, Corona. Hacia mediados de la década de 1960, este vecindario de clase media italiana sostuvo una agria lucha con la ciudad, primero para impedir la realización de un proyecto de viviendas de renta limitada y posteriormente para reducir progresivamente el tamaño de una escuela que la ciudad había propuesto. Por fin, los residentes de Corona, teniendo a Cuomo en calidad de abogado, obligaron a la ciudad a abandonar sus planes originales.

Las gentes de Forest Hills se mantuvieron totalmente apartadas de esta lucha. «Eso», las pobres gentes de color y su cultura, no era probable que les ocurriese a ellos. Eran asimismo una comunidad de electores liberales y bien educados, la clase de ciudadanos que había observado con buenos ojos el movimiento por los derechos civiles. Entonces «eso» golpeó también a Forest Hills: un proyecto de la ciudad que emplazaría 840 viviendas de renta limitada en tres torres de veinticuatro plantas en medio de este área de hogares privados y pequeños edificios de apartamentos.

Ahora la clase media judía se enfrentaba a aquello que los italianos habían tenido que enfrentar. Las audiencias legales de la ciudad eran farsas; en una de ellas, por ejemplo, un miembro del tribunal que se encontraba ausente envió a un subordinado para que emitiera su voto y leyese una declaración que resumía sus «reacciones» frente a los problemas que la comunidad había provocado. Como si se tratase de un ejercicio de omnisciencia dicha conducta convenció a los habitantes de Forest Hills, tal como previamente lo había hecho con los de Corona, de que tanto a los políticos como a sus comisiones no les importaba lo que pensaran los habitantes de los vecindarios afectados.

Para las gentes de Forest Hills, el reconocimiento por parte de la ciudad de que ellos tenían legítimas objeciones era especialmente importante. No somos racistas fanáticos, insistían ellos; las familias de los barrios pobres tienen una alta incidencia en el crimen; tememos por nuestros hijos; nuestro vecindario será destruido físicamente.

Cuanto más interesados se mostraban los habitantes de Forest Hills, más se acercaban a la ejecución del proyecto tanto la maquinaria de la ciudad que trataba con la consulta de la comunidad como la audiencia de la Junta de Presupuesto, indiferentes a las quejas de los residentes. Finalmente, se completaron todas las formalidades legales y comenzó la construcción. Los residentes apelaron entonces al único recurso que habían olvidado: los medios de comunicación. Organizaron manifestaciones de propaganda; los residentes persiguieron al alcalde Lindsay incluso hasta Florida, donde se encontraba realizando una campaña para la nominación presidencial por el Partido Demócrata, haciendo signos hostiles en sus mítines y siguiéndole de cerca en presencia de las cámaras de televisión.

Esta campaña publicitaria atemorizó al Ayuntamiento. Cuando el conflicto entre la ciudad y el vecindario se tornó crecientemente complicado, el alcalde Lindsay asignó a Mario Cuomo el rol de investigador y juez independiente. Cuomo decidió poner por escrito tan precisamente como le fuese posible todo aquello que las gentes decían y cómo se comportaban; esta crónica tal vez sea más valiosa porque es directa, inocente de cualquier teoría acerca de lo que allí estaba ocurriendo.[9]

Lo que le ocurrió a Cuomo fue, de alguna manera, algo muy simple. Él observaba, conversaba y discutía; redactó un acta de compromiso favorable a Forest Hills. El compromiso fue aceptado a regañadientes por el alcalde y luego por el grupo gubernamental responsable, la Junta de Presupuesto. Pero estos beneficios prácticos, para esa época, habían dejado de tener importancia para la comunidad. Del mismo modo en que los contendores del caso Dreyfus pasaron del drama político al conflicto en nombre de la comunidad, las gentes involucradas en esta disputa racial-clasista pasaron ese límite; inmediatamente después de esa transición, los resultados obtenidos merced a los canales políticos normales carecían de significado. La comunidad se transformó en la defensora implacable de la integridad de cada uno de sus miembros. Hacían valer su legitimidad desafiando a los políticos y a la burocracia, y no sosteniendo el hecho de que la comunidad tenía derechos legalmente inviolables sino actuando como si sólo las gentes de la comunidad, los judíos de Forest Hills, supiesen lo que significa el sufrimiento; únicamen-

9. Ahora en forma de publicación: Mario CUOMO, *Forest Hills Diary*, con un prefacio de Jimmy Breslin y un epílogo de Richard Sennet (Nueva York: Random House, 1974). El análisis que sigue es una reelaboración del epílogo aparecido en ese libro.

te los residentes en la comunidad podían juzgar el valor moral del suministro de viviendas públicas; la resistencia ofrecida a la comunidad era inmoral y probablemente antisemítica.

El estigma asignado a aquellos enrolados en la lucha tenía fuertes orígenes de clase sumados a los raciales. Por lo tanto, en la ciudad de Nueva York el proyecto habitacional de Forest Hills movió a muy pocas personas de la comunidad negra en su favor, ya que muchos negros de clase media mostraban muy pocos deseos de tener como vecino a familias conflictivas. El grupo de Forest Hills estaba enterado de esta situación y ocasionalment aprovechaba la antipatía que la clase trabajadora negra experimentaba por aquellos en conflicto para apoyar su propia causa. Pero aquellos que apoyaban activamente el proyecto —en su mayoría negros de clase alta y blancos— lo hacían de manera tal que reforzaban la ira que la comunidad había experimentado en un principio contra las farsas del gobierno de la ciudad.

El 14 de junio de 1972 Cuomo, escuchando a un portavoz de la coalición de grupos ciudadanos que apoyaban el proyecto, anotaba: «En su mayor parte no son residentes de la comunidad y no se encuentran directamente afectados... para estos grupos es fácil operar desde altos "preceptos de principio moral".» Los partidarios parecían ser gentes que podían establecer juicios morales sin tener que sufrir la experiencia de los intrusos de clase inferior; todo lo que digan debe ser falso porque esta relación de apariencia con la realidad es, obviamente, un fraude. En consecuencia, la sufriente comunidad llegó a considerarse a sí misma como una isla de moralidad. Aquello que Cuomo percibía entre los judíos de Forest Hills, el observador de París en la década de 1890 lo observó entre los antisemitas como Drumont: el mundo está ciego y corrupto, sólo importamos nosotros.[10]

Sin embargo, en los estadios tempranos del conflicto, sentimientos tales como «nadie nos comprende» eran con frecuencia apariencias manipuladas, exageradas voluntariamente. Puesto que al comienzo las gentes en la comunidad estaban pensando en un objetivo específico: cómo concluir el proyecto. Desempeñaron un rol de indignación moral para obtener de la ciudad concesiones específicas.

Por ejemplo, el 12 de julio de 1972 Cuomo mantuvo una reunión con Jerry Birbach, uno de los líderes de Forest Hills; Birbach le anunció que, a menos que se cambiase el proyecto para satisfacer sus demandas, él vendería su propia casa a un negro y luego organizaría un éxodo masivo de blancos «denigrando en su estela a toda la comunidad». ¿Se mostró Cuomo horrorizado? De ninguna manera, ya que él sabe que Birbach, que habla con

10. *Ibid.*, p. 61.

una convicción feroz, no quiere significar eso. «El planteamiento había sido urdido cuidadosamente —señala Cuomo—. Birbach iba a comenzar adoptando una postura de fuerza.»[11]

El 14 de septiembre Cuomo registra la forma en que funciona el ardid de la «inducción». Un grupo de la comunidad había llevado un mensaje al alcalde en el sentido de que aceptarían un arreglo en la disputa si el alcalde se comprometía a ello primero; el grupo de la comunidad actuaría luego de forma disimulada sobre los demás miembros de un consejo donde el alcalde ocupase un cargo, para que votasen contra el arreglo. De este modo, el alcalde sería obligado con engaños a apoyar algo que nadie más apoyaba; aparecería aislado y extremo y sería humillado. «Se trataba —concluye Cuomo— de un caso clásico de fraude inducido, pero en aquel entonces casi todos aquellos comprometidos activamente en el juego político parecían considerar a esa clase de táctica como permisible, cuando no *de rigueur*.» Luego Cuomo reflexiona sobre lo que acaba de decir: «Esa clase de sofisticación es descorazonadora pero cada vez parece más ingenuo creer que podría existir otro modo.»[12]

Si el juego fuese sólo una cuestión de fraudes y engaños, un observador podría concluir muy bien que hacía ya mucho tiempo que el investigador había perdido su ingenuidad. El fraude y la decepción son armas clásicas en el arsenal político. Ciertamente, una teoría contemporánea referida a la estructura urbana y anticipada por el científico político Norton Long sostiene que sin esos juegos la fábrica de la ciudad se derrumbaría. En su libro *The City as an Ecology of Games* Norton Long escribe: «Los juegos y sus jugadores concuerdan en sus búsquedas particulares a fin de producir resultados en conjunto; el sistema territorial es fomentado y ordenado.» Con esto Long no quiere decir que los jugadores como Birbach sean conscientes de que sus fraudes producen el bien; el egoísmo, como escribiera Hobbes una vez, impide que los hombres vean aquello que se halla más allá de sus deseos personales. El concepto de Long con respecto a la ecología de los juegos afirma que lo que estas tácticas informales producen es un equilibrio de poder en la ciudad. Long concibe a la ciudad como un estado de conflicto originado por medio del conflicto; este concepto de la ciudad se asemeja a la visión que tenía Locke de la sociedad en general. Los habitantes de la ciudad, dice Long, «son racionales dentro de áreas limitadas y, en la búsqueda de los fines de estas áreas, logran fines socialmente funcionales».[13]

Las teorías de esta índole intentan definir el juego de roles

11. *Ibid.*, pp. 103 ss.
12. *Ibid.*, pp. 128-129.
13. Norton Long, *The Local Community as an Ecology of Games*, en Edward Banfield, ed., *Urban Government* (Rev. ed.; Nueva York: Free Press, 1969), p. 469.

dentro de una comunidad en relación a los-poderes-que-están fuera de ella. Las actitudes morales, las máscaras de intrasigencia y situaciones similares son ajustadas para acomodarse al modo en que la comunidad ha logrado sus fines en el mundo. Sin embargo, lo que es peculiar acerca de los roles de la comunidad moderna es que las máscaras, que aparentemente constituyen sólo los medios para acceder al poder, se transforman en un fin en sí mismas. La razón reside en que las gentes, por medio de los propios términos de personalidad que han llegado a gobernar a la sociedad moderna, están dispuestas a creer que una apariencia es una realidad absoluta. Cuando un grupo de personas se reúne con propósitos políticos establece una serie de posturas comunes y luego comienza a comportarse sobre la base de esa apariencia común, comienza gradualmente a creer en la postura, a aferrarse a ella y a defenderla. Está en camino de transformarse en una verdadera definición de quiénes son ellos más que en una posición tomada dentro de un juego de cara al poder. Para que los grupos que carecen de poder puedan desafiar a una institución del poder como la ciudad de Nueva York, las únicas máscaras operativas al principio son las morales. Sería irreal, por supuesto, considerar como falsos a estos gritos de cólera moral; eso no es el punto. La mayoría de los grupos de una comunidad que comienzan a luchar sobre esta base emplean su propia y genuina ira moral como un camino de legitimación. Lo que ocurre es que los códigos de creencia que reinan en la sociedad moderna les induce paulatinamente a creer que esta ira es tan preciosa que nunca puede ser comprometida o incluso aplacada por la acción concreta, porque se ha vuelto una definición de ellos como una persona colectiva. En este punto la política es reemplazada por la psicología.

Existen muchos otros nombres para denominar a este fenómeno —gobernado por la retórica y la senilidad ideológica— y con frecuencia estos nombres son invocados como críticas por personas que realmente desean menospreciar las legítimas demandas de los propios grupos. Lo que es maligno en el proceso no son las demandas políticas sino el modo en que los términos culturales de la personalidad pueden hacerse cargo de un grupo agresivo y llevarlo gradualmente a pensar de sí mismo como una colectividad emocional. En ese punto el rostro ofrecido al mundo exterior se vuelve rígido y la comunidad se lanza en un curso interno que se vuelve cada vez más destructivo.

En el caso de Forest Hills, el cambio insumió tres meses. Hacia mediados de septiembre, según palabras del cronista, las gentes comenzaban a «creer aquello que al comienzo habían simulado creer». A diferencia del caso Dreyfus, no había ningún hecho particular o un número reducido de hechos que pudiesen actuar como catalizadores. La experiencia de compartir su ira había acostumbrado imperceptiblemente a las gentes cada vez

más a considerar a esta exhibición como una especie de comunión entre ellos. Compartir la ira se transformó en una forma de lenguaje dentro de la comunidad y cualquiera que no compartiese este sentimiento era considerado sospechoso.

Un anticipo de esta situación le llegó a Cuomo a través de los Gordons y los Stern, dos parejas que acudieron a verle el 13 de junio. Gordon era un maestro de escuela retirado y venía preparado con una colección completa de apuntes de clase. «Trataba de mostrarse fríamente profesional en su exposición pero pronto se vio atrapado en su propio temor y concluyó literalmente profiriendo gritos contra mí.» Cuomo relata: «No había posibilidad alguna de desempeñar el rol de abogado del diablo con él; cualquier cuestión indagatoria que fuese contradictoria con su postura era puro "diablo" y no abogado... Concluyó *in crescendo*: "Mi esposa será asaltada y violada y ustedes me piden que sea razonable"...»[14]

En el mes de junio, Cuomo también percibió fugazmente los términos étnicos que habrían de moldear estos sentimientos comunes. El 19 de junio una delegación de mujeres de la comunidad visitó a Cuomo. Ellas comenzaron a desarrollar un tema monótonamente familiar: las gentes que no «han trabajado para ello no merecen que se les otorgue "apartamentos caros"». Pero sus argumentos posteriores fueron más sorprendentes. Le dijeron a Cuomo que habían sido «víctimas de la conspiración de un alcalde antijudío»; le dijeron además que estaban furiosas con los italianos de Corona por haber mantenido a los negros bajo control. Una vez más sentían que los judíos eran una víctima de la sociedad.[15]

¿Paranoia judía? ¿Aislamiento étnico? Es cuestión de preguntarse qué significan estos términos.

Las dimensiones étnicas de las vidas de las gentes son particularmente susceptibles a los procesos de la comunidad a través de los cuales una personalidad colectiva es proyectada. Una máscara de ira, vuelta hacia un mundo que en el pasado ha negado las necesidades étnicas, se transforma en una máscara rígida, y los problemas de solidaridad y traición se vuelven dolorosamente confusos. Es verdad que entre los urbanistas de Europa occidental y los de Norteamérica el carácter étnico ha sido descubierto como un principio nuevo y más «significativo» de la vida grupal que los principios de clase. Las rebeliones étnicas de los burgueses contra el mundo exterior pueden ser integradas casi cómodamente dentro de ese mundo; las gentes involucradas en ellas llegan a mostrarse irascibles, implacables y cohesionadas; el sistema continúa desarrollándose como antes. La razón que hace del carácter étnico un vehículo tan perfecto

14. CUOMO, *op. cit.*, pp. 56 ss.
15. *Ibid.*, pp. 67 ss.

para los roles de la comunidad moderna reside en que dicho carácter se relaciona con la recuperación de los términos emocionales de una vida que no puede ser recuperada en términos políticos, demográficos y, sobre todo, religiosos. El carácter étnico burgués es la recuperación de los rasgos de personalidad de una cultura perdida, no de la cultura misma.

Forest Hills, como muchos otros sectores de Nueva York, es judío en el sentido de que las gentes que residen allí son judíos y fueron judíos. El idioma yiddish ya no se escucha y los periódicos en yiddish han desaparecido de circulación. Existen aún unos pocos carniceros autorizados por la religión judía porque las aves que se matan en dichas carnicerías son las únicas aves frescas que se pueden conseguir en la ciudad, pero pocas personas cumplen con ese rito. Son pocos los judíos menores de cincuenta años que pueden escribir o hablar en hebreo, aunque las palabras de los servicios religiosos puedan conocerse de memoria. Entre los viejos judíos de Nueva York se hacían grandes esfuerzos, hasta hace algunos años, para actuar en contra de todos aquellos estereotipos asignados a los judíos —no hablar en voz alta, no parecer «exclusivista», no comportarse en forma agresiva en el trabajo o en la escuela— todo lo cual, por supuesto, significa tomar a los estereotipos con absoluta seriedad. La palabra yiddish *yenta* significaba originariamente una persona que era a la vez agresivamente voluminosa y estúpida; actualmente entre los judíos de veinte años dicha palabras se emplea para referirse a quien actúa «judíamente». Este saneamiento del carácter étnico constituye una experiencia que vivió la mayoría de los grupos étnicos en Norteamérica, ya fuesen de movilidad ascendente o no. El idioma, los hábitos alimenticios, las costumbres de condescendencia familiar, todos eran problemas ambivalentes, cuando no totalmente vergonzosos.

Sin embargo, la principal experiencia perdida fue la religiosa; la mayor parte de los inmigrantes europeos y asiáticos eran, al comenzar la inmigración, campesinos o aldeanos totalmente devotos. Cuando en la actualidad un grupo étnico toma conciencia de sí mismo en una forma diferente, pueden revivirse las costumbres pero el corazón se ha perdido. El armazón de la costumbre alrededor de esta fe es renovado a fin de definir un sentido de asociación particular y cálida con los demás. Las gentes se sienten cerca entre ellas porque como judíos, como italianos o como japoneses en Norteamérica comparten «el mismo punto de vista» sin compartir, si podemos decirlo de este modo, «el mismo punto de vista privado» —la fe religiosa— a partir del cual se originaron las costumbres y las leyes del pasado.

¿Cómo se ha activado este sentido de comunidad, de compartir el armazón del «punto de vista» y las percepciones? La manera más simple es a través de la resistencia a los ataques que

provienen del exterior; ciertamente, cuando un ataque sobre un grupo se vuelve internalizado en la mente grupal como un ataque a su cultura, las gentes piensan que sólo pueden confiar entre ellos. ¿Qué es lo que una comunidad étnica comparte cuando se ve sometida a un ataque? No os avergoncéis de ser judíos, clamaban los residentes de Forest Hills, poneos de pie y defendeos; mostraos violentos. Pero si compartir una identidad étnica significa compartir un impulso, ¿quién es esta persona colectiva, este judío irascible? Él es irascible. ¿Si deja de serlo, deja de ser judío? Esto representa una perversa tautología. Revivir el armazón étnico sin su creencia fundamental significa que aquello que las gentes deben compartir es su deseo de sentir algo con las demás gentes. La comunidad en estos términos constituye un estado de esencia más que de creencia. Se mantiene a sí misma sólo a través de la pasión interna y la retirada externa.

De modo que no debería sorprendernos cuando Cuomo informa acerca de las mujeres de Forest Hills que tempranamente comenzaban a percibir una amenaza étnica que al igual que los hombres, que los líderes, «simplemente se rehusaban a escuchar, sólo creían» cuando él corregía algunos errores de hecho en sus exposiciones. Si operan como un grupo abierto al toma y daca con él, perderán esa momentánea fuerza de sentimiento depositada en cada uno de ellos, mostrándose fraternales, unidos y puros merced al ataque que sufren por ser judíos.

Cuomo nos ofrece una elocuente descripción de esta inflexibilidad cuando nos relata un mitin al que asistió el 21 de septiembre:

> La comunidad de Forest Hills está convencida de que su principal arma ahora, como lo ha sido durante los últimos meses, es persuadir a los padres de la ciudad y al público en general que es imposible esperar tolerancia y aceptación por parte de la comunidad. Con este fin ellos exageran su fuerza y su resistencia. *Y aquello que inicialmente es, en parte, una pose luego se comunica y se alimenta y finalmente la ilusión se vuelve realidad.* Ayer, los trescientos residentes de Forest Hills que gritaban y zapateaban, que lloraban y proferían alaridos, *creían lo que al principio habían simulado creer.*[16]

Hacia fines de septiembre, cuando estaban más sólida y emocionalmente unidos, los residentes de Forest Hills comenzaron a observar con resignación al mundo exterior a Forest Hills. «Esperamos un milagro», decían; el milagro de que la lista de las pasadas acciones pudiese ser cancelada y que «ningún proyecto, ningún procedimiento» lograra pasar. Mientras tanto, se exponían como fraudes los verdaderos mecanismos del poder. En la medida en que el poder real en una ciudad es siempre una cuestión de toma y daca, las ofertas del gobierno comenzaban

16. *Ibid.*, p. 134.

a parecerles contaminadas y sucias porque eran sólo concesiones parciales. El único verdadero poder que la comunidad podía imaginar era la gratificación total —todo es una exigencia no negociable— y dicha gratificación no puede existir nunca. La comunidad se volvió naturalmente contra los instrumentos del poder, las comisiones, las audiencias formales, etcétera, a fin de destruir estos mecanismos, esperando revelarle al mundo que se trataba de gentes falsas y moralmente inauténticas. Al creer que son falsos, la comunidad ya no puede tener ninguna relación con ellos; de otro modo comprometería su propia razón de ser. La conclusión irónica del caso de Forest Hills fue que la ineficacia burocrática paralizó el proyecto durante largo tiempo, y el funcionario de la ciudad, Mario Cuomo, de quien los residentes de Forest Hills desconfiaban por tratarse de un foráneo, se convirtió en el portavoz más efectivo de sus intereses.[17]

Retirarse de los avatares de la política porque uno desea preservar la solidaridad comunal debe confundir inevitablemente el límite entre la solidaridad y la traición. En esta comunidad particular el mostrarse adverso a cualquier compromiso significaba que alguien no se sentía avergonzado por el hecho de ser judío. Durante los paseos que efectué por la comunidad durante ese período, escuché con frecuencia que las gentes se referían al hecho de estar a favor de Israel y en contra del proyecto habitacional como si se tratase del mismo tema. En los mítines las gentes eran probadas una y otra vez por la constancia y el carácter implacable de sus sentimientos, y aquellos que se inclinaban por una conciliación eran considerados fatalmente como personas de dudosa moralidad. Efectivamente, la Liga de Defensa Judía (un grupo de militantes) garabateó en las ventanas del negocio de uno de estos «conciliadores» la máxima «¡Nunca más!», una frase codificada sugiriendo que el deseo de aceptar un arreglo representaba el mismo espíritu que el de la caminata pasiva hacia los campos de exterminio nazis.

Esta tranquila y agradable comunidad se transformó en un ghetto y levantó sus propios muros. Sus miembros actuaban como si tuviesen un rincón en el mercado del ultraje moral. La esencia del conflicto en esta comunidad no es de ninguna manera similar a la de los conflictos ideológicos, como los conflictos que hemos analizado en Guesde y sus partidarios. Pero el proceso del conflicto es el mismo, en tanto que la toma de una posición se transforma paulatinamente en la toma de un yo colectivo rígido y simbólico. Cercanos en tiempo y espacio, los movimientos emprendidos por la comunidad negra en la década de 1960, desafiando a los miembros de la clase media, acabaron por erigir los mismos muros cuando cada una de las diferentes facciones implicadas en la disputa sobre las tácticas o los planes de largo alcance llegó a considerarse gradualmente a sí misma como la única voz legítima de «el pueblo». Los foráneos, otros negros no menos que los blancos, debían mantenerse apartados.

17. *Ibid.*, pp. 147-149.

Los costes humanos de la comunidad

Los antropólogos tienen una expresión para un aspecto de la rigidez territorial, comunitaria. Ellos la llaman pseudoevolución, con lo que quieren significar que una tribu actuará como si se tratase del único conjunto de seres humanos que son verdaderamente humanos. Las otras tribus son inferiores, no son como los humanos. Pero si los procesos de la comunidad moderna fuesen arrojados simplemente dentro de este contexto antropológico, se perdería algo esencial acerca del proceso. El desarrollo de esta intolerancia no es el producto de un orgullo presuntuoso, de la arrogancia o de la autoseguridad del grupo. Se trata de un proceso mucho más frágil y autodubitativo en el cual la comunidad existe sólo por medio de una continua simulación de las emociones. La razón para esta histeria no es, a su vez, una cuestión referida a la destructividad innata del hombre liberada en el acto de la solidaridad sino precisamente que los términos de la cultura han llegado a estar tan ordenados que, sin algún tipo de forzamiento y estimulación, los verdaderos vínculos sociales parecen totalmente artificiales.

En una sociedad de espacios sociales atomizados las gentes siempre temen que habrán de ser separadas de los demás. Los elementos que esta cultura ofrece para que las personas los usen para «conectarse» con otras personas son símbolos inestables de impulso e intención. Puesto que los símbolos son de una índole tan problemática es inevitable que las gentes que los emplean tengan que estar probando continuamente su validez. ¿Hasta dónde puede usted llegar?, ¿cuánto sentido de comunidad puede usted sentir? Las gentes tendrán que equiparar el sentimiento extremo con el sentimiento real. En la Edad de la Razón las gentes se entregaban a exhibiciones emocionales que serían consideradas embarazosas en un teatro o en un bar modernos. No obstante, llorar en el teatro tenía un significado propio independientemente de quién fuese usted. Por cuanto la emoción experimentada en un grupo fraternal moderno es parte esencial de la declaración de qué clase de persona es usted y quién es su hermano. Ahora las exhibiciones dramáticas del sentimiento se vuelven para los demás señales de que usted está «a favor de lo real» y también, llevándole a un grado de excitación febril, usted mismo se convence de que está «a favor de lo real».

Resumamos el fuego con el que los proyectistas urbanos juegan tan descuidadamente cuando hablan de construir un senti-

do de comunidad a un nivel local en la ciudad, en lugar de reanimar el espacio público significativo y la vida pública en la ciudad como un todo.

Uno no necesita ser un creyente en la conspiración omnipresente para percibir que esta lucha por la solidaridad de la comunidad sirve a una función estabilizadora en función de las amplias estructuras políticas de la sociedad. Así como la experiencia carismática se transforma en una desviación cuando trata con dichas estructuras políticas, el intento de formar la comunidad desvía la atención a partir de esas estructuras. Las tormentas y las angustias del fratricidio son sustentadoras del sistema. Nuevamente, tal como ocurre con la experiencia carismática, en la actualidad se vuelve demasiado fácil confundir la pasión personal en la sociedad con el desorden de la misma. En realidad, el caso es el opuesto; cuanto más se comprometen las gentes con estas pasiones de la comunidad, más intocadas se mantienen las instituciones básicas del orden social. Referirse como seductoras a las cuestiones de la motivación personal en política —ya sea en el liderazgo carismático o en la formación de las bases del sentimiento comunal— no es hablar de una metáfora sino de un hecho estructural sistemático. Las gentes que luchan por convertirse en una comunidad se vuelven cada vez más absorbidas por el sentimiento de los demás, y cada vez más retiradas de una comprensión de, digamos solamente de un desafío a, instituciones de poder que se muestran tan deseosas de tener una «participación local» y un «compromiso local».

La mayoría de los llamados proyectos urbanos progresistas han apuntado a una clase muy peculiar de descentralización. Se forman unidades locales, lugares públicos en los suburbios y consejos de vecinos o de ciudadanos; el propósito de ellos es lograr poderes formales de control locales, pero no existe ningún poder real que de hecho estas comunidades tengan. Dentro de una economía altamente interdependiente, una decisión local acerca de problemas locales constituye una ilusión. La consecuencia de estos esfuerzos bien intencionados en pos de la descentralización produce los ritmos de la comunidad, si bien no tan extremos como la crisis en Forest Hills, depresivamente similares en su estructura. Todo proyectista urbano habrá experimentado estas luchas en las que las gentes, pensando que en realidad tienen poder para cambiar algo en la comunidad, se comprometen en una intensa lucha acerca de quién es el que «realmente» habla por la comunidad. Estas luchas comprometen de tal modo a las gentes en cuestiones de identidad interna, solidaridad o dominación, que cuando llegan los momentos concretos de negociar el poder, y la comunidad debe dirigirse hacia las amplias estructuras de la ciudad y del Estado que son las que tienen el poder real, la comunidad está tan absorbida en sí misma que se ha vuelto sorda al exterior, o está exhausta o fragmentada.

Una sociedad que teme la impersonalidad estimula fantasías de vida colectiva de naturaleza parroquial. Quiénes «somos» se transforma en un acto de imaginación altamente selectivo: nuestros vecinos inmediatos, los compañeros de la oficina, nuestra familia. Se vuelve realmente difícil la identificación con personas que uno no conoce, personas que son extrañas pero que podrían compartir nuestros intereses étnicos, nuestros problemas familiares o nuestra religión. Los lazos étnicos impersonales, no menos que los lazos de clase impersonales, no conforman efectivamente un vínculo; uno siente que necesita conocer a otros que empleen el «nosotros» al describir nuestras relaciones con ellos. Cuanto más local es la imaginación, mayor se vuelve el número de intereses y compromisos sociales por los que se inclina la lógica psicológica: nosotros no nos involucraremos, no dejaremos que esto nos viole. No se trata de indiferencia; se trata de una negativa, una constricción voluntaria de la experiencia que el yo común puede permitirse. Considerar a esta localización en términos estrechamente políticos significa perder algo de la fuerza del fenómeno; básicamente lo que está en discusión es el grado de riesgo en el que una persona desea comprometerse conscientemente. Cuanto más local sea el sentido de un yo que él puede compartir con los demás, menores serán los riesgos que él desee correr.

La negativa a tratar con, absorber y explotar la realidad exterior a la escala parroquial es en un sentido un deseo humano universal, un simple tenor a lo desconocido. El sentimiento de la comunidad formado merced a compartir los impulsos desempeña el rol particular de reforzar el temor a lo desconocido, convirtiendo a la claustrofobia en un principio ético.

El término «gemeinschaft» significaba, originalmente, la plena revelación de los sentimientos a los demás; en términos históricos ha llegado a significar, al mismo tiempo, una comunidad de personas. Consideradas en forma conjunta, estas dos acepciones hacen de *gemeinschaft*, un grupo social particular en el que las relaciones emocionales abiertas son posibles en tanto se opongan a aquellos grupos en los que prevalezcan las relaciones parciales, mecánicas o emocionalmente indiferentes. Toda comunidad, tal como hemos señalado, se construye, de algún modo, sobre la fantasía. Lo que distingue a la moderna comunidad *gemeinschaft* es que la fantasía que comparten las gentes es la que se refiere a que ellos poseen el mismo impulso vital y la misma estructura motivacional. En Forest Hills, por ejemplo, la ira demostraba que usted se sentía orgulloso de ser judío.

Unidos, entonces, el impulso y la vida colectiva, el ritmo fratricida está listo para empezar. Si las gentes tienen nuevos impulsos, entonces la comunidad se hará añicos; no estarán compartiendo los mismos sentimientos; la persona que cambia «traiciona» a la comunidad; la desviación individual amenaza la fuer-

za de la totalidad; por lo tanto, las gentes deben ser vigiladas y puestas a prueba. Desconfianza y solidaridad, aparentemente tan opuestas, se unen. La ausencia, la disensión o la indiferencia del mundo fuera de la comunidad es interpretada de la misma forma. Considerando que los sentimientos fraternales son experimentados en forma inmediata y vigorosamente, ¿cómo pueden los demás no entender?, ¿por qué no responden de la misma manera?, ¿por qué no se inclinará el mundo ante los deseos emocionales? La respuesta a estos interrogantes puede referirse sólo a que el mundo exterior a la comunidad es menos real, menos auténtico que la vida que encierra. La consecuencia de dicha respuesta no constituye un reto al exterior sino un abandono del mismo, un volverse hacia la atenta participación con otros que «comprenden». Esta es la peculiaridad sectaria de una sociedad secular. Es el resultado de convertir en un principio social la experiencia inmediata del hecho de compartir. Lamentablemente, dentro de la sociedad las fuerzas a gran escala pueden mantenerse psicológicamente a distancia pero no desaparecen.

Por último, la *gemeinschaft* moderna es un estado de sentimiento «mayor» que la acción. Las únicas acciones que la comunidad lleva a cabo son aquellas que se refieren al gobierno emocional del hogar, purificando a la comunidad de aquellos que realmente no pertenecen a ella porque no sienten como los demás. La comunidad no puede asimilar al exterior, absorberlo y crecer a partir de él porque entonces se volvería impura. De este modo, una personalidad colectiva llega a oponerse a la misma esencia de la sociabilidad —el intercambio— y una comunidad psicológica entra en guerra con la complejidad social.

Los proyectistas urbanos aún deben aprender una verdad profunda que los escritores conservadores percibieron pero a la que dieron un uso equivocado. Es la que se refiere a que las gentes pueden ser sociables sólo cuando disponen de cierta protección con respecto a los demás; sin la existencia de barreras, de fronteras, sin la distancia mutua que constituye la esencia de la impersonalidad, las gentes son destructivas. Esto no se produce porque «la naturaleza del hombre» sea maligna —el eror conservador— sino porque el efecto total de la cultura, transmitido por el capitalismo y el secularismo modernos vuelve lógico el fratricidio cuando las gentes utilizan las relaciones íntimas como un fundamento para las relaciones sociales.

El verdadero problema que se presenta ahora con la planificación de la ciudad no es qué hacer sino qué evitar. A pesar de las alarmas que suenan en los laboratorios de psicología social, los seres humanos disponen potencialmente de un genio real para la vida grupal bajo condiciones de apiñamiento. El arte de proyectar plazas en la ciudad no es un misterio; se ha practicado con gran éxito durante siglos y habitualmente sin arquitectos formalmente entrenados. En términos históricos, la vida pública muerta y la vida pervertida de la comunidad que afectan a la sociedad burguesa occidental tienen algo de anómalo. La pregunta es cómo reconocer los síntomas de nuestra peculiar enfermedad, síntomas que se encuentran tanto en las nociones corrientes de lo que son la escala humana y la buena comunidad como en las falsas nociones que tenemos acerca de la impersonalidad *per se* como un mal moral. Resumiendo, cuando la planificación de una ciudad busca mejorar las condiciones de vida volviéndola más íntima, el propio sentido de humanidad del proyectista crea la misma esterilidad que debería tratar de evitar.

XIV. El actor privado de su arte

En este capítulo, deseo traer el análisis de la vida pública para considerar en forma sistemática el problema de la expresión. Cuando se unen «arte» y «sociedad», el análisis se refiere habitualmente al efecto de las condiciones sociales sobre el trabajo del artista o la expresión de dichas condiciones en su trabajo. Un arte en sociedad, un trabajo estético intrínseco a los propios procesos sociales, es difícil de imaginar.

El ideal clásico del *theatrum mundi* intentaba transmitir una unión de la estética y de la realidad social. La sociedad es un teatro y todos los hombres son actores. Como un ideal, esta concepción no está muerta de ninguna manera. En la obra de Nicolas Evreinoff *The Theatre in Life*, de 1927, el *theatrum mundi* es afirmado en estos términos:

> Examínese cualquier... rama de la actividad humana y usted verá que reyes, hombres de estado, políticos, guerreros, banqueros, hombres de negocios, sacerdotes, doctores, todos pagan tributo diariamente a la teatralidad, todos cumplen con los principios que rigen en el escenario.

En *The Drama of Social Reality*, de 1975, Stanford Lyman y Marvin Scott comienzan una investigación de la política moderna en estos términos:

> Toda la vida es teatro; por lo tanto la vida política también es teatral. Y el gobierno del teatro podría denominarse «teatrocracia».[18]

La dificultad que presenta este ideal es que se mantiene fuera del tiempo. A mediados del siglo XVIII existía una vida social en la que la estética del teatro estaba entrelazada con la conducta en la vida cotidiana. Sin embargo, esta dimensión estética en la vida cotidiana se deterioró paulatinamente. Se la reemplazó por una sociedad en la cual el arte formal llevaba a cabo tareas de expresión que eran difíciles o imposibles de realizar en la vida ordinaria. La imaginación del *theatrum mundi* muestra aquello que es un potencial de expresión en sociedad; el desgaste de la vida pública evidencia aquello en lo que en realidad

18. EVREINOFF en la obra de Stanford LYMAN y Marvin SCOTT, *The Drama of Social Reality* (Nueva York: Oxford University Press, 1975) citado en p. 112; cita directa de estos dos autores en la p. 111.

se ha transformado este potencial: en la sociedad moderna, las gentes se han vuelto actores sin un arte. La sociedad y las relaciones sociales pueden continuar imaginándose abstractamente en términos teatrales pero los hombres han dejado de actuar.

Los cambios en el significado de la expresión han seguido la estela de estos cambios en la identidad pública. La expresión en el mundo público era la presentación de estados y tonos del sentimiento con un significado propio independientemente de quien estuviese presentándolos; la representación de estados de sentimiento en la sociedad íntima hace que la esencia de una emoción dependa de aquel que la proyecta. La presentación del sentimiento es impersonal, en el sentido de que la muerte tiene significado no importa quién esté muriendo. La representación a otra persona de aquello que le ocurre a uno, es idiosincrático; cuando uno le dice a una persona que ha habido una muerte en la familia, cuanto más vea ella lo que la muerte nos provoca, más poderoso se volverá el hecho para ella. Se ha producido un movimiento desde la creencia en la naturaleza humana hacia la creencia en las naturalezas humanas, un movimiento desde la idea del carácter natural a la de personalidad.

Las diferencias entre presentación y representación del sentimiento no residen, *per se*, entre lo expresivo y lo inexpresivo. Se dan más bien entre la clase de transacción emocional en la cual las gentes pueden evocar los poderes de un arte particular y las transacciones emocionales en las que no pueden hacerlo. El trabajo de presentar la emoción es afín con el trabajo que realiza un actor; significa hacer manifiesto a los demás un tono o un estado afectivo que habrá de tener un significado una vez que se le haya dado una forma. Este sentimiento puede expresarse repetidamente porque tiene una forma convencional; el modelo es ese actor profesional que enseña a ofrecer una buena actuación noche tras noche. Pero el poder del actor no puede aprovecharse tan fácilmente al realizar una investigación sobre nuestra propia personalidad. Porque esta investigación se refiere a lo que es específico y único en una vida; el significado cambia de un momento para otro y nuestras energías apuntan a averiguar qué es lo que uno siente antes que a volver claro y manifiesto el sentimiento para los demás.

El actor privado del arte de la actuación aparece cuando las condiciones de la expresión pública se han desgastado de tal manera en la sociedad que ya no es posible considerar al teatro y a la sociedad, según las palabras de Fielding, como «indiscriminadamente» entrelazados. Aparece cuando la experimentación de la naturaleza humana durante el curso de toda una vida se reemplaza por una búsqueda de una individualidad.

Pero ubicar esta figura en términos históricos tan amplios es engañoso a su manera. Sugiere que esta pérdida de un arte en la vida cotidiana se encuentra muy distante en el tiempo, que

actualmente vivimos sus consecuencias pero nada sabemos acerca del propio proceso de la pérdida. En realidad, dentro del actual ciclo de vida de las gentes esta pérdida también se produce en miniatura. Los poderes de la actuación desarrollados durante la infancia son borrados por las condiciones de la cultura adulta. El ser humano en desarrollo también está perdiendo esta fuerza de la infancia a medida que es iniciado en las ansiedades y creencias que comprende la cultura adulta.

La cuestión del juego y qué ocurre con el juego en la vida adulta es un tema importante porque la evolución cultural de los tiempos modernos es peculiar. Es inusual que una sociedad desconfíe del ritual o de la actitud ritualizada y es inusual también que considere como inauténtica a la conducta formal. Las energías infantiles del juego son perpetuadas y enriquecidas como ritual en la mayoría de las sociedades, generalmente al servicio de la religión. La sociedad capitalista avanzada, secular, no recoge estas energías sino que actúa contra ellas.

Play («jugar»), *playacting* («actuar») y *the play* («obra») tienen una raíz lingüística común en inglés y no es una coincidencia casual. Pero es importante también mantenerlas separadas; el juego infantil es una preparación para cierta clase de trabajo estético adulto, aunque ciertamente no se trata de ese mismo trabajo. Es igualmente importante divorciar la investigación acerca del significado cultural del juego, de la celebración habitual del juego como un principio revolucionario. Esta celebración identifica el juego con la espontaneidad y esto es incorrecto. El elemento del entrenamiento estético que está involucrado en el juego reside en acostumbrar al niño a creer en la expresividad de la conducta impersonal cuando ésta se estructura a través de reglas establecidas. Para el niño el juego es la antítesis de su expresión espontánea.

La relación entre el juego infantil y la cultura adulta que actualmente lo desvirtúa puede presentarse en forma de un conflicto entre dos principios psíquicos. Uno de ellos es el principio que conduce a que los niños inviertan un gran montante de pasión en una situación impersonal regida por reglas y a considerar a la expresión dentro de dicha situación como una cuestión de reconstrucción y perfeccionamiento de aquellas reglas a fin de proporcionar mayor placer y promover una mayor sociabilidad con los demás. Esto es juego. Es incompatible con el principio que ha llegado a gobernar el estado de la cultura adulta que lleva a los adultos a invertir un gran montante de pasión en la revelación de sus propios móviles para la acción y los móviles de aquellos con quienes entran en contacto. Estas revelaciones de motivos internos e impulsos auténticos son considerados tanto más libres cuanto menos gentes se encuentren impedidas por reglas abstractas o forzadas a expresarse ellas mismas en términos de «clisés», sentimientos estereoti-

pados u otros signos convencionales. La característica de la seriedad de esta investigación reside en la propia dificultad en emprenderla; su legitimación es el dolor más que el placer, y su consecuencia es una retirada de la sociabilidad superficial dentro de una vida «más profunda», habitualmente a expensas del compañerismo y la amistad ocasional. El narcisismo es el principio psíquico que gobierna esta cultura adulta.

Y de este modo, mediante la indagación acerca de cómo aparece un actor privado de un arte, arribamos a una imagen del conflicto entre juego y narcisismo, las fuerzas del narcisismo, movilizadas ahora por la cultura, derrotando la fuerza del juego que el ser humano tenía antes de crecer y entrar en la «realidad».

El juego es la energía para la expresión pública

La vasta literatura que trata sobre el juego tiende a caer en dos escuelas. Una considera al juego como una forma de actividad cognitiva; examina el modo en que los niños forman símbolos a través de su juego y cómo estos símbolos se vuelven más complejos a medida que crecen los niños que lo practican. La otra escuela trata al juego como conducta, se interesa menos por la formación simbólica, y se concentra sobre cómo los niños aprenden a cooperar, a expresar la agresión y a tolerar la frustración merced al juego compartido.

Aquellos que están enrolados en el campo cognitivo han mostrado ocasionalmente cierto interés en la relación del juego con el trabajo creativo, pero estas incursiones han sido perjudicadas en dos sentidos. Uno es el que se refiere a que muchos escritores han identificado el juego y «el acto creativo» virtualmente como sinónimos; los estrictos adherentes a la teoría de Freud lo han hecho así en una imitación de semejantes sentimientos como los que se desprenden de su maestro:

> El escritor creativo hace lo mismo que un niño que juega. Crea un mundo de fantasía que él toma muy seriamente, esto es, que él reviste con grandes montantes de emoción mientras lo separa abruptamente de la realidad...

—una máxima que lleva a Freud a la conclusión de que

> lo opuesto al juego no es aquello que es serio, sino aquello que es real.[19]

19. Sigmund FREUD, «Creative Writers and Day-Dreaming», *The Standard Edition of the Psychological Works of Sigmund Freud*, IX (Londres, Hogarth, 1959), 144.

Aquellos cuyos estudios sobre el juego les han llevado a cuestionar esta oposición freudiana de juego-creatividad/realidad, con frecuencia ofrecen sus argumentos en términos iguales aunque opuestos. El juego y la creatividad son referidos como «funcionando en la realidad, no sobre ella», como un proceso de establecimiento de conexiones lógicas que no pueden trazarse por medio de procesos particulares de lógica deductiva. Pero el juego y la creatividad son recíprocamente estáticos. Por lo tanto, se vuelve difícil distinguir las diferencias cualitativas específicas entre un niño que, golpeando sobre las teclas negras del piano, descubre súbitamente que éstas forman una escala pentatónica y Debussy quien, mientras un verano se encontraba realizando ejercicios para sus dedos, descubre posibilidades en la escala pentatónica que ninguno de sus contemporáneos había imaginado antes. Decir que las dos actividades son de índole similar se confunde fácilmente con decir que son «fundamentalmente» las mismas, y entonces se vuelve oscura una cualidad esencial de ambos dominios: el juicio. Si «fundamentalmente» Debussy está jugando del mismo modo en que lo hace un niño, se desvanece la calidad de su juicio acerca de sus experimentos con la escala pentatónica; «cualquier niño podría hacerlo», entonces. Pero la cuestión es que ningún niño podría.

Un problema aliado en la escuela cognitiva de estudios del juego es el término «creatividad» mismo. Es interesante continuar con la teoría, como lo hace Arthur Koestler, de que existe una propensión biológica general que puede denominarse creatividad, de que uno puede referirse, tal como él lo hace, a un proceso unitario que une el «descubrimiento científico, la originalidad artística y la inspiración cómica». El problema es que los artistas, al menos, no «están creando». Están realizando un trabajo específico en un medio específico. Con demasiada frecuencia las teorías que vinculan la creatividad y el juego dan como resultado una descripción de lo que era originalmente aquello que hacían los artistas, y cómo este resultado se parece a los resultados del juego para los niños, pero no explica los pasos mediante los que se arribó a este resultado en el trabajo del artista y la relación de ese proceso con las actividades internas de un niño que juega.[20]

La teorización acerca del juego y del trabajo creativo es útil, pero debe tener un foco. Uno debe considerar a las actividades del juego como preparación para las actividades creativas a fin de mantener un sentido de las diferencias sobre la calidad de los resultados. Se debe vincular la acción específica dentro del juego con los tipos específicos de trabajo creativo. Dicha propuesta debería superar la distancia entre el juego concebido como una

20. Ver la obra de Arthur KOESTLER, *The Act of Creation* (Nueva York: MacMillan, 1964), *passim*.

actividad cognitiva y el juego concebido como conducta. Según la feliz expresión de Ernst Kris, la relación entre actos específicos de juego y acciones artísticas específicas es una cuestión de «ascendencia» más que de «identidad».[21]

La ascendencia de ejecución que trataremos de encontrar en el juego del niño es el aprendizaje que el niño realiza sobre la autodistancia, específicamente cómo la autodistancia ayuda a los niños a trabajar sobre la calidad de las reglas con las que ellos juegan. En su estudio sobre el juego, *Homo Ludens*, Johan Huizinga define tres aspectos del juego. El juego es, antes que nada, una actividad puramente voluntaria. Luego es lo que Huizinga llama actividad «desinteresada». Y finalmente es una actividad excluida, lo que significa que dispone de lugares y períodos de tiempo especiales que lo separan de otras actividades.[22]

La segunda de estas tres condiciones, el juego como actividad desinteresada, se relaciona con la cuestión de la autodistancia. Desinteresado no significa indiferente. Los niños que juegan difícilmente podrían llamarse aburridos. Huizinga significa desinteresado en el sentido de mantenerse aparte del deseo inmediato o la gratificación instantánea. Ese alejamiento permite que las personas jueguen juntas. El juego desinteresado, sin embargo, aparece en el ciclo vital mucho antes de que los niños practiquen juegos formales entre ellos; comienza en los últimos meses del primer año de vida.

Para Jean Piaget el juego desinteresado o autodistanciado comienza en el tercer estadio sensoriomotriz; o sea, al finalizar el primer año de vida. Ofrece un maravilloso ejemplo de ello cuando, al encontrarse sentado junto a la cuna de su hija, observa cómo juega con algunos objetos que penden sobre la cuna. Ella ve una figura luminosa formada por la luz del sol que se derrama sobre los objetos, ella se yergue para alcanzarlos, los mueve y aparece una nueva figura de luz y ella está maravillada. Golpea nuevamente los objetos. Todavía aparece otra figura.[23]

Si los bebés fuesen todo un deseo voraz entonces en el momento en que se obtuviese un figura placentera el bebé dejaría de actuar y se volvería retentivo del placer obtenido. Y también si al continuar el movimiento de los discos éstos produjeran una figura diferente a aquella que el bebé ha conocido, éste lloraría dolorido por la pérdida de la figura placentera. Cuando esa pérdida no se experimenta, el placer retentivo se suspende y algo más complejo que la gratificación segura gobierna los actos del

21. Ver la obra de Ernst Kris, *Psychoanalitic Explorations in Art* (Nueva York: Schocken, 1964), especialmente las páginas 173-203 para un estudio de la ascendencia psíquica de la caricatura en el juego del niño.
22. Huizinga, *op. cit.*, pp. 7-9.
23. Jean Piaget, *Play, Dreams, and Imitation in Childhood* (Londres: Heneimann, 1951), *passim*, especialmente el capítulo 1.

bebé. La posesión por medio del yo, en el sentido de una figura establecida y luego mantenida en forma estable, es liberada de modo que la criatura puede asumir el riesgo de buscar una nueva figura, una figura que puede o no proporcionarle placer. Piaget ha observado que cuando a los niños no les gustan las nuevas figuras que ellos logran en dichas situaciones, ellos no intentan re-establecer la primera sino que, en cambio, intentan buscar una tercera alternativa. Dichos intentos constituyen el juego. El bebé ha establecido en el juego una distancia con respecto a su deseo de retención. En este sentido, el bebé se compromete con una actividad autodistanciada.

La autodistancia evoluciona nuevamente en el momento en que los niños comienzan a practicar juegos entre ellos. Un juego es mejor definido como una actividad en la que los niños se comprometen en forma conjunta, con principios de acción conscientemente aprendidos o acordados por los niños. El juego como contrato social aparece en diferentes estadios-anuales y depende de las diferentes culturas en las que vivan los niños; pero para el cuarto año casi todos los niños de las culturas conocidas participan en dichos acuerdos.

He aquí cómo funciona la autodistancia en el juego de las canicas, practicado por niños de cuatro y medio, cinco y seis años (las observaciones siguientes provienen de un trabajo realizado por el autor hace algunos años en el Laboratorio de Psicología Social de la Universidad de Chicago). Un juego de canicas es una situación competitiva en la cual el objetivo es que uno de los jugadores logre hacerse con las canicas de los demás o, bajo un grupo de reglas diferentes, quitar del terreno de juego las canicas de los otros jugadores. Si el observador adulto trata de simplificar las reglas del juego, encuentra resistencia por parte de los niños. Lo que a ellos les gusta es volver las reglas cada vez más complejas. Si el juego sólo fuese un medio para la consecución de un fin, su conducta no tendría ningún sentido. La razón por la que los niños juegan es la codicia, pero no el juego en sí mismo; en cambio, la complicación de las reglas buscada por los niños demora el fin codicioso lo más posible.

También es verdad que ningún juego es «libre» para los niños en el sentido de que ellos se sienten cómodos con respecto al juego simplemente por el hecho de jugar. *Debe* existir un objetivo, ya sea que se trate de una regla para ganar, como en la mayoría de los juegos occidentales, o simplemente de una regla que establezca cuándo el juego ha terminado, como en los juegos chinos comunes. Nos viene a la mente la definición de Huizinga acerca del juego como «excluido»; un sentido especial del tiempo, de la finalización, aparta a esta actividad de aquella conducta de no juego. Para aquellos niños que viven en un medio norteamericano moderno, ganar un juego de canicas legitima el acto de jugar. Sin embargo, los actos específicos en el juego

apuntan hacia una dilación del triunfo, una dilación de su resultado. Las reglas son las herramientas que permiten a los niños demorarse, permanecer en un estado de juego.

De este modo, un juego de canicas constituye un asunto complicado. Sólo a través del establecimiento de reglas los niños pueden mantenerse libres con respecto al mundo exterior, del no juego. Cuanto más complicadas sean estas reglas, durante más tiempo serán libres los niños. Pero lo que los niños buscan no es la libertad como un estado infinito; las reglas de las canicas tienen con frecuencia comienzos desordenados, intermedios barrocos, pero siempre tienen puntos claros en lo que se refiere a su conclusión.

Estas reglas son actos de autodistancia por dos razones. La primera es que se elimina el dominio de uno sobre los demás. Es sorprendente el modo en que se encolerizan los niños cuando en un juego de canicas se detecta que una persona está haciendo trampas. Cuando un niño intenta obtener una dominación más inmediata sobre los demás niños de la que él o ella podría tener respetando las reglas, el juego parece arruinado para todo el mundo. Por lo tanto las convenciones de un juego de niños colocan a distancia el placer que el niño experimenta al dominar a los demás, aun cuando la dominación sea la razón por la que el juego se practica, aun cuando la dominación se desee con vehemencia a través de su práctica.

La segunda forma en que las reglas se transforman en actos de autodistancia se relaciona con el control de las desigualdades de habilidad entre los jugadores. Las canicas a larga distancia, por ejemplo, es un juego que requiere una buena coordinación muscular a fin de disparar la canica en línea recta. Un niño de cuatro años y medio se encuentra físicamente en desventaja frente a uno de seis en este juego. Cuando los niños pequeños se reúnen con otros más grandes y deciden jugar a las canicas a larga distancia, los niños más grandes inmediatamente deciden cambiar las reglas para que los más pequeños no sean eliminados en seguida. Los más grandes inventan un impedimento para sí mismos, para establecer cierta igualdad entre los jugadores y de este modo prolongar el juego. Nuevamente las reglas separan a los niños de una directa afirmación de sí mismos, de una dominación inmediata. En este punto también la autodistancia suministra una estructura al juego.

En la práctica del juego la maleabilidad de las reglas crea un vínculo social. Cuando en la guardería una niña de seis años y medio quería impedir que un niño de cuatro años siguiera teniendo un juguete, le golpeaba en la cabeza o le arrebataba el juguete empleando la fuerza. Cuando deseaba jugar a las canicas de larga distancia con él, ella «inventaba» una situación en la que esa diferencia de fuerza no existía entre ellos, aunque ella seguía conservando su agresivo deseo de triunfo sobre el

pequeño al terminar el juego. Jugar exige una libertad con respecto al yo; pero esta libertad sólo se puede crear mediante reglas que habrán de establecer la ficción de la igualdad inicial de poder entre los jugadores.

El juego de los bebés y el de los niños arriban al mismo fin a través de medios opuestos. El bebé llega a la autodistancia por medio de una suspensión del placer retentivo, rompiendo las figuras que se forman sobre la cuna. Un niño de seis años que juega con otros niños llega a la autodistancia componiendo figuras, figuras que postergan su dominio sobre los demás y a la vez crean una comunidad ficticia de poderes comunes.

¿Cuál es la relación que existe entre el juego del niño y la frustración que los niños experimentan debido a su desarrollo emocional y físicamente incompleto? Para los bebés, cada encuentro con el medio ambiente está plagado de enormes riesgos; el bebé no tiene manera de saber cuáles son las posibilidades de obtener dolor o placer cuando realiza lo que no ha hecho antes. La conducta del juego es el punto donde el temor a la frustración es superado por el deseo de correr riesgos. Pero la actitud arriesgada es derrotada con facilidad. Si la hija de Piaget hubiese enfocado accidentalmente el sol cuando jugaba con sus discos de colores, habría sobrevenido el dolor, y con toda seguridad la niña hubiera abandonado su juguete. La adquisición de un lenguaje verbal representa un estadio crítico en la reducción del riesgo de experiencias desconocidas, ya que la criatura puede entonces aprender el riesgo de los demás antes que tener que fiarse del ensayo y el error o de prohibiciones parentales inexplicables. No obstante, el juego grupal entre niños de cuatro a seis años conserva la característica del riesgo. En situaciones sociales ordinarias el niño de cuatro años de edad será excluido de muchas de aquellas experiencias que un niño de seis años puede y quiere realizar. En el juego, sin embargo, tiene la oportunidad de interactuar con el otro niño como un igual y de ese modo explorar una situación social que de otro modo no podría conocer.

Esta cuestión de correr riesgos es importante porque constituye el medio de comprender otra complejidad de la autodistancia que los niños aprenden en el juego. Gran parte de la literatura sobre el juego basada en las teorías freudianas trata a la práctica del juego como opuesta a las frustraciones y represiones que los niños sufren en la «realidad». En realidad, los riesgos en el juego producen ansiedad y, en aquellos juegos donde los niños efectivamente pierden, provoca un gran montante de frustración. Pero no dejan de jugar, como resultado de ello, como si «fuesen llamados nuevamente a la realidad» (según la expresión de Freud). Las frustraciones hacen que los niños se vuelvan más absorbidos por el juego. Es precisamente porque en esta región particular existe una distancia del yo que

los síndromes familiares de frustración-que-provoca-la-retirada y frustración-que-provoca-la-apatía no aparecen.

Nosotros tendemos a suponer que sólo aquellos adultos muy sofisticados pueden experimentar al mismo tiempo frustración en una situación, una atención sostenida a lo que está ocurriendo en la situación y cierto placer que se deriva de la situación. Los niños experimentan realmente esta complejidad a través del juego, pero luego ésta se pierde en muchas vidas adultas porque existen muy pocos contextos adultos en los cuales se puede seguir jugando en estos términos sofisticados y equilibrados. El propio arreglo social en el que los niños se comprometen cuando juegan, contiene una mezcla matizada de riesgo, frustración y gratificación. Los niños intentan reducir la frustración mediante el enfoque de su atención sobre la situación misma, considerando a las reglas del juego como una realidad en sí misma. Cuando un niño pierde efectivamente un juego de canicas, por ejemplo, la frustración no se reduce por sus exigencias en el sentido de practicar otra clase de juego, que sería algo lógico de hacer si el objeto del juego fuese huir de las frustraciones de la «realidad». En cambio, se reunirá a menudo con los demás jugadores para considerar los modos de cambiar las reglas a fin de igualar las oportunidades de ganar. En la propia reunión todos entrarán en una especie de suspensión en la que las reglas son analizadas a un nivel altamente abstracto. La frustración fortalece la autodistancia y, en palabras de Lionel Festinger, la «fijación a la situación».[24]

El trabajo sobre el tipo de las reglas del juego es un trabajo preestético. Se focaliza sobre la categoría expresiva de la convención. Enseña al niño a creer en estas convenciones. Prepara al niño para un tipo específico de trabajo estético, la actuación, porque el niño aprende a orientarse hacia el contenido expresivo de un «texto». El juego enseña al niño que, cuando él suspende su deseo de gratificación inmediata y lo reemplaza por medio del interés en el contenido de las reglas, logra un sentido de control y manipulabilidad sobre aquello que él expresa. Cuanto más lejos llegue en el juego a partir de un cálculo inmediato de placer y dolor, más barrocos pueden volverse estos actos de control situacional. Los músicos hablan de desarrollar el «tercer oído». Se refieren a una capacidad de escucharse a sí mismo de tal modo que al practicar uno no repite rígidamente las mismas figuras una y otra vez; al lograr la autodistancia con respecto a las propias acciones de forma tal que casi parece que uno está

24. El psicólogo habrá de reconocer que este análisis de la frustración del juego se acerca a la noción de Festinger del refuerzo de la situación en disonancia cognitiva. Ver la obra de Leon FESTINGER, *A Theory of Cognitive Dissonance* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1957); *The Psychological Effects of Insufficient Rewards*, «American Psychologist», 1961, vol. 16, núm. 1, pp. 1-11.

escuchando la interpretación de otra persona, uno puede gradualmente formar y reformar una línea hasta que transmita aquello que uno desea. El juego infantil es una preparación para el trabajo estético adulto merced al desarrollo de la creencia en el «tercer oído» y en la primera experiencia de él. Las reglas del juego constituyen la primera oportunidad de objetivar la acción, de ponerla a distancia y cambiarla en términos cualitativos.

Además de preparar para la creencia en el «tercer oído», el juego prepara también para la actuación en otro sentido. Acostumbra a los niños a la idea de que la expresión puede repetirse. Cuando en una situación de laboratorio uno les pide a los niños que hablen acerca de sus juegos y definan sus diferencias de «sólo holgazanear», la respuesta más común que uno recibe es «usted no tiene que comenzar todo de nuevo» en un juego, a través de lo cual he interpretado que ellos quieren significar que las actividades que tienen un significado reproducible existen cuando ellos practican sus juegos, mientras que sólo holgazaneando ellos deben atravesar toda clase de operaciones de prueba entre ellos (para los niños de seis años de edad se trata mayormente de examinar quién habrá de controlar qué juguetes u otras posesiones similares). La actuación en el juego tiene un significado inmediato porque las reglas existen. Sin embargo, uno halla que en aquellos juegos que han sufrido en una semana o dos múltiples cambios en sus reglas, los niños *au courant* con las últimas reglas inician a los nuevos niños a través de toda la historia de los cambios habidos en las reglas de modo que los nuevos niños sepan exactamente cuál es el estado expresivo de las reglas actuales; en la medida en que las reglas son producciones, no supuestos absolutos, los niños se socializan entre ellos mediante la explicación del modo en que se ha producido esta producción. Una vez que esto ha ocurrido, la regla puede repetirse.

Dentro de la teoría de la expresión de Diderot, se han señalado dos aspectos: primero, que las expresiones estéticas son repetibles y, segundo, que el individuo mantiene una distancia suficiente con respecto a sus expresiones para trabajar sobre ellas, corrigiéndolas y mejorándolas. Los orígenes de este trabajo estético se encuentran en el aprendizaje de la autodistancia que tiene lugar durante la infancia. A través del juego autodistanciado el niño aprende que él puede trabajar y reelaborar las reglas, que las reglas no son verdades inmutables sino convenciones que se encuentran bajo su control. La ascendencia de la presentación emocional está presente en los juegos más que en aquello que habitualmente se aprende de los padres. Los padres enseñan la obediencia a las reglas; el juego enseña que las propias reglas son maleables y que la expresión se produce cuando las reglas se han establecido o cambiado. La gratificación inme-

diata, la retención inmediata y el dominio inmediato se suspenden.

La autodistancia crea una cierta actitud frente a la expresión; en igual medida crea una determinada actitud frente a las demás gentes. Los niños en el juego aprenden que la relación de estar juntos depende del establecimiento conjunto de reglas. En un juego del laberinto, por ejemplo, los niños que normalmente eran muy agresivos entre sí se sentían de manera súbita incompetitivamente unidos, al extremo que debían cambiar el modelo del laberinto. La relación entre la sociabilidad y el establecimiento de reglas también aparece en los arreglos que la niña de seis años hacía con el de cuatro acerca de la «desventaja» apropiada que debía imponer sobre ella misma para que pudiesen jugar juntos.

Es verdad, tal como afirman los conductistas, que el juego es una respuesta a las frustraciones del niño en el mundo, debidas a esta carencia general de poder para enfrentarse al medio ambiente: el niño que juega hace un medio ambiente controlado. Pero este medio ambiente sobrevive sólo por medio de la autonegación de la observancia de las reglas. Si un niño cambia espontáneamente las reglas para que éstas le gratifiquen en forma inmediata —un tiro fácil, por ejemplo— arruina el juego. De este modo, en el juego el niño reemplaza la frustración generalizada por una forma de frustración más localizada y específica, la de la postergación, y ésta estructura el juego y le otorga su tensión interna, su «drama». La tensión misma sustenta el interés del niño en su juego.

Irónicamente, el contenido del juego infantil es a menudo mucho más radicalmente abstracto que los juegos adultos. El niño margina al mundo que está más allá del dominio del juego cuando está jugando; según Huizinga, él lo «excluye». Esta es la razón por la que los niños que juegan simulan con tanta frecuencia que los objetos y juguetes que tienen a su alcance son algo diferente. El adulto que juega no necesita comprometerse en el juego como un mundo alternativo; los mismos símbolos y significados de símbolos del mundo del no juego pueden permanecer, pero están sujetos a un proceso de redefinición de modo que sus efectos sean diferentes. En la casa de refrigerios, por ejemplo, los elaborados modelos de lenguaje no constituían alternativas frente a los modelos de lenguaje empleados en otros establecimientos sino que se utilizaban con el propósito para el que habían sido creados, el de permitir que el discurso fluyese libremente entre gentes de rangos distintos. La consecuencia fue una ficción social; las gentes actuaban «como si» las diferencias entre ellas no existieran; por el momento.

Como hemos visto en el capítulo V, dentro del *ancien régime* mismo el mundo del juego infantil comenzaba a diferenciarse del mundo adulto del juego. El niño con sus juguetes se separaba del hombre, quien ahora disponía de juegos especiales propios. A medida que los principios de la actuación del *ancien régime* y la presentación de la emoción se desgastaron gradualmente en la sociedad adulta, dentro del ciclo vital comenzaba a nacer un nuevo ritmo. La transición desde la infancia a la adultez se transformó en la pérdida de la experiencia del juego a medida que el niño era iniciado en los serios asuntos de la cultura adulta. Tal como señalara Huizinga en una oportunidad, cuando somos adultos podemos pensar en observar como «relajante» el juego de los demás, podemos volvernos apasionados por el deporte, pero habitamos un mundo en el que dichas relajaciones constituyen un descanso con respecto a la «realidad» formal. La pérdida de un sentido de juego en la realidad, tal como es presentada por la observación de Freud al comienzo de esta sección, es la pérdida, o más exactamente la represión, de un poder infantil para ser sociable y para mostrarse interesado con la calidad de la expresión al mismo tiempo.

¿De qué manera reprime esta habilidad la cultura a la cual el niño accede? ¿Qué fuerzas psíquicas ha movilizado la pérdida histórica de un dominio impersonal para comprometerse en una guerra con las fuerzas del juego?

El narcisismo debilita esta energía

Los problemas más comunes que observaban los alienistas del siglo XIX eran problemas de histeria. Las formas comunes y apacibles de la histeria eran los distintos «males», la revelación física de tensión que las gentes, especialmente las mujeres burguesas, no lograban suprimir con éxito. Algo más que la mojigatería sexual victoriana explica la existencia de estos desórdenes nerviosos; hemos visto que su contexto cultural era uno que ejercía una gran presión para mantener estables las apariencias dentro del marco familiar, de modo que la propia familia pudiese representar un principio de orden en una sociedad caótica. Establecida contra esta regulación de las apariencias se encontraba la creencia en la revelación involuntaria de la emoción y el temor a ella. Los desórdenes histéricos, en suma, eran los síntomas de una crisis —y la palabra no es demasiado fuerte— en las distinciones entre, y la estabilidad de, la vida pública y privada.

Los fundamentos de la teoría psicoanalítica se apoyaban en el estudio de estos síntomas histéricos, y lógicamente así debía ser. Una teoría que aspira a lo oculto, lo involuntario y lo incontrolado, puede comenzar con razón con aquellos datos clínicos que conciernan a erupciones surgidas desde debajo de una superficie de orden y control. La teoría del inconsciente no era una percepción original de Freud. la idea se remonta hasta Heráclito. Lo original era su conexión de la teoría de los procesos

psíquicos inconscientes con la represión por una parte y, por otra, con la sexualidad. Freud fue el primero en ver que una ausencia de conciencia era un fenómeno psíquico bidimensional, una forma de represión que no podía ser manejada en la vida cotidiana y una forma de vida (energía libidinal) que no necesitaba de una articulación consciente para existir.

En el siglo actual se han desgastado paulatinamente aquellos datos clínicos sobre los cuales se fundara el psicoanálisis. Las histerias y las formaciones histéricas aún existen, por supuesto, pero ya no forman una clase dominante de síntomas de angustia psíquica. Una sencilla interpretación de por qué los «males» ya no aparecen en forma tan rutinaria podría ser que ya no predominan los temores sexuales y la ignorancia del siglo pasado. Ésta podría ser una interpretación alentadora, excepto por el hecho de que las dificultades sexuales no han desaparecido; han asumido nuevas formas, como parte de lo que hemos dado en llamar «desórdenes del carácter». Lo que se quiere significar con esto es la angustia psíquica que no se evidencia a través de una conducta que defina claramente el sufrimiento de la persona afectada, que haya convertido su angustia en un símbolo tangible. Antes bien, la angustia se apoya exactamente en la falta de forma: una suerte de desconexión, o disociación, del sentimiento y la actividad, cuya formulación extrema puede provocar el lenguaje esquizofrénico pero cuya forma rutinaria crea un sentido de carencia de significado en medio de la actividad. La experiencia de vacío, de una incapacidad de sentir, no es fácilmente contenida por medio de nociones mecánicas de represión. Este cambio en la sintomatología ordinaria ha desafiado al pensamiento psicoanalítico a encontrar un nuevo lenguaje diagnóstico y a transmitir aquellos términos que en los primeros años del psicoanálisis habían sido pobremente desarrollados porque las entonces dominantes experiencias clínicas referidas a la angustia no exigían su articulación.

Como una manera de abordar los desórdenes del carácter de la desconexión y un sentido de vacío, un grupo de autores psicoanalíticos han comenzado a desarrollar las nociones de narcisismo que desempeñaron un rol secundario en la temprana teoría. El primer tratamiento completo que Freud le dio al tema en 1914, constituía una parte peculiar de su incipiente trabajo, orientado hacia su polémica con Jung, y de tal modo limitado por medio de una agenda oculta en la cual la teoría del narcisismo se empleaba como un arma para desacreditar la teoría jungiana de las imágenes arquetípicas en el proceso primario; Freud intentaba demostrar que estas imágenes no podían existir.[25]

25. Sigmund FREUD, *On Narcissism* (Londres: Hogarth, 1957); publicado por primera vez en 1914.

Se puede obtener cierta noción acerca del nuevo interés del narcisismo retrocediendo hasta el antiguo mito en el cual se basa. Narciso se arrodilla a orillas de un estanque, embelesado por su propia belleza que se refleja en la superficie del agua. Las gentes le dicen que tenga cuidado, pero él no presta atención a nada ni a nadie. Un día se inclina para acariciar la imagen, cae en el estanque y se ahoga. El sentido del mito representa algo más que los males del amor a sí mismo. Es el peligro de la proyección, de una reacción frente al mundo como si la realidad pudiese abarcarse por medio de imágenes del yo. El mito de Narciso posee un doble significado: su autoabsorción impide un conocimiento acerca de lo que él es y de lo que no es; esta absorción también destruye a la persona implicada. Narciso, al verse reflejado en la superficie del agua olvida que el agua es otra cosa y está fuera de él y de este modo se vuelve ciego a los peligros que ésta encierra.

Como un desorden del carácter, el narcisismo es el opuesto mismo del vigoroso amor a sí mismo. La autoabsorción no produce gratificación, provoca dolor al yo; eliminar la línea entre el yo y el otro significa que nada nuevo, nada «otro», puede entrar jamás en el yo; es devorado y transformado hasta que uno cree que se puede ver a uno mismo en el otro, y entonces se vuelve insignificante. Ésta es la razón por la que el perfil clínico del narcisismo no es un estado de actividad sino un estado de ser. Se han eliminado tanto las demarcaciones, los límites y las formas del tiempo como así también la relación. El narcisista no se muestra ávido de experiencias, está ávido de Experiencia. Buscando siempre una expresión o un reflejo de sí mismo en la Experiencia, devalúa cada interacción o escenario particular, porque nunca es bastante para abarcar lo que él es. El mito de Narciso capta netamente esta situación: uno se ahoga en el yo; es un estado entrópico.

El intento por otorgar nuevos significados a la idea de narcisismo se ha revelado más plenamente en los trabajos de Heinz Kohut. Y lo que es muy sugestivo acerca de esta lucha por encontrar un nuevo lenguaje que describa a este fenómeno, como la creciente importancia del propio desorden narcisista del carácter, es cuán amplios procesos sociales se hallan implicados, con qué fuerza resuena como un lenguaje para la descripción de los resultados de una evolución de la cultura a largo plazo. Gran parte de los escritos sobre narcisismo es descripción sociológica, pero aquellos que los realizan no tienen conocimiento de este hecho y escriben como si sólo estuviesen descubriendo y explicando una dimensión de la vida psíquica que previamente hubiera sido tratada inadecuadamente.

En el análisis que realiza Kohut acerca de cómo el «grandioso yo» se relaciona con «objetos» en el mundo (y por esto quiere significar tanto cosas físicas como personas), afirma que se-

mejante configuración de la personalidad lleva al yo a considerar al mundo en términos «del control que él espera sobre su propio cuerpo (antes) que la experiencia adulta de los demás y de su control sobre ellos». La consecuencia es que esta interpretación del mundo en términos del yo «conduce generalmente al resultado de que el objeto de dicho "amor" narcisista se siente oprimido y esclavizado por las demandas y expectativas del sujeto». Otra dimensión de esta misma relación del yo grandioso con los objetos se transforma en una transferencia «espejo» en el curso de la terapia y, en términos más generales, en una concepción de la realidad en la que el Otro es un espejo del yo.[26]

El yo formado según estos términos comienza a resonar con la historia de la personalidad y la cultura que nos ha ocupado antes; éste es un yo para quien los límites del significado se extienden sólo hasta aquella distancia que el espejo puede reflejar; cuando el reflejo vacila y comienzan las relaciones impersonales, el significado desaparece. Esta resonancia se vuelve más fuerte en un segundo sentido. La mayor parte de los análisis de datos clínicos sobre narcisismo se han centrado sobre una escisión entre actividad e impulso. «¿Qué es lo que realmente estoy sintiendo?», se transforma en una pregunta que, en este perfil de personalidad, se separa de sí misma y anula la pregunta, «¿Qué estoy haciendo?» El perfil diagnóstico trazado por Otto Kernberg describe un tipo de personalidad en la cual la negación se evalúa negativamente y en la que el tono afectivo se transforma en lo más importante. El cuestionamiento de los motivos de los demás funciona de forma similar para devaluar sus acciones, ya que lo que importa no es lo que ellos hacen sino las fantasías que uno tiene acerca de lo que ellos están sintiendo cuando lo hacen. De este modo, la realidad es presentada como «ilegítima» y como consecuencia, al percibir a los demás en función de móviles fantaseados, nuestras verdaderas relaciones con ellos se vuelven apáticas o descoloridas.[27]

Esta situación también nos es familiar. Se trata del yo-como-motivación; un yo medido por su impulso más que por sus actos comienza a aparecer en forma política a mediados del siglo pasado en un momento de lucha de clases, y ahora sirve como un canon más general de legitimación política. El hecho de compartir impulsos más que la búsqueda de una actividad común comenzaba a definir un peculiar sentido de comunidad hacia

26. Heinz KOHUT, *The Analysis of the Self* (Nueva York: International University Press, 1971), pp. 33-34.

27. Otto KERNBERG, *Structural Derivatives of Object Relationships*, «International Journal of Psychoanalisis», vol. 47, 1966, pp. 236-253; KERNBERG, *Factors in the Psychoanalitic Treatment of Narcissistic Personalities*, «Journal of the American Psychoanalitic Association», 1970, vol. 18, núm. 1, pp. 51-85; KOHUT, *op. cit.*, pp. 22-23.

fines del siglo pasado, y ahora se encuentra atado a la localización de la comunidad, de modo que uno comparte sólo hasta donde refleje el espejo del yo.

Sin embargo, lo que permanece sin preguntarse en las formulaciones psicoanalíticas es qué ocurre cuando la misma «realidad» está gobernada por normas narcisistas. Los cánones de creencia en esta sociedad son tales que se vuelve una visión lógica de la «realidad» el interpretar las realidades sociales como carentes de significado cuando ellas reflejan las fantasías del yo. Dado el absoluto incremento de los desórdenes narcisistas del carácter que se ha producido en las clínicas, es sorprendente que los psicoanalistas no pregunten si, además de ser capaces de percibir el narcisismo, la sociedad en la que el yo se mueve no estará estimulando a estos síntomas para que aparezcan. (Como una palabra que equilibre esta cuestión deberíamos decir que psicólogos como D. W. Winnicott, al estar menos apegados a las peculiares definiciones del psicoanálisis, se muestran más deseosos de formular tales preguntas.)[28]

Así como la histeria fue movilizada en las relaciones sociales por medio de una cultura que en el siglo pasado se vio atrapada en una crisis de la vida pública y privada, el narcisismo es movilizado actualmente en las relaciones sociales por una cultura privada de creencia en el público y regida a través del sentimiento íntimo como una medida del significado de la realidad. Cuando cuestiones tales como clase, etnicidad y ejercicio del poder fallan en la conformación de esta medida, cuando fallan como espejo, cesan de provocar pasión o interés. El resultado de una versión narcisista de la realidad es que se reducen los poderes expresivos de los adultos. Ellos no pueden jugar con la realidad porque la realidad sólo les concierne cuando ella, en cierto modo, promete reflejar necesidades íntimas. El aprendizaje de la autodistancia durante la infancia y a través de la experiencia del juego, aprendizaje que al mismo tiempo se refiere a lo que es expresivo y sociable, es oprimido en la vida adulta por medio de la activación cultural de un principio opuesto de energía psíquica.

Para el psicoanalista clásico esto le parecerá una completa mezcla de sus términos, la adultez y el conocimiento autodistanciado aparecerán para él trascendiendo las arcaicas, narcisistas energías de la infancia. Deseo hacer una mezcla de estos términos porque el sentido que el psicoanalista otorga a la realidad histórica y social es deficiente. En la vida social moderna los adultos deben actuar narcisísticamente para actuar de acuerdo con las normas de la sociedad. Ya que esa realidad se encuentra tan estructurada que orden, estabilidad y recompensa sólo apa-

28. D. W. WINNICOTT, *Transitional Objects and Transitional Phenomena*, «International Journal of Psychoanalisis», 1953, vol. 34, pp. 89-97.

recen en la medida en que las gentes que trabajan y actúan dentro de sus estructuras consideran a las situaciones sociales como espejos del yo, y son desviadas de examinarlas como formas que tienen un significado no personal.

Como proceso general, la creación del interés y la preocupación narcisistas a través de instituciones sociales se produce según dos líneas. Primero, se eliminan los límites entre las acciones que la persona desarrolla en la institución y los juicios que la institución emite acerca de sus capacidades innatas, sus fuerzas de carácter, etc. Porque lo que él parece, refleja qué clase de persona es, la acción a distancia del yo se vuelve para la persona algo difícil de creer. El segundo modo según el cual el narcisismo se moviliza ocurre cuando el enfoque sobre las cualidades innatas del yo se sitúa en los potenciales de la acción más que en las acciones específicas que se han realizado. Esto es, los juicios son emitidos sobre la «promesa» de la persona, acerca de lo que él podría hacer más que sobre lo que está haciendo ahora o haya hecho. En el medida en que una persona juzgada en dichos términos lo tome seriamente, tendrá que habérselas consigo mismo e interpretar el mundo en función de una no diferenciación de objetos y de absorción en la acción irrealizada; un psicoanalista tendería a ver a estos rasgos como signos de un desorden individual del carácter.

Como un ejemplo de estas normas sociales, consideremos más estrechamente cómo el interés narcisista es introducido en el dominio de la clase, particularmente en el dominio de la emergencia de una nueva clase media dentro de las burocracias tecnológicas del siglo XX.

La movilización del narcisismo y la aparición de una nueva clase

El siglo XX es caracterizado comúnmente como una era de trabajo no manual y burocrático. Es verdad que el número de personas que ejecutan una labor manual, industrial, ha decrecido como promedio de la fuerza de trabajo en la mayoría de los países industrializados. También es verdad que la expansión del trabajo profesional se ha producido en los escalones más bajos de la estructura burocrática; lo que se percibe como la desaparición del trabajo manual es realmente su transposición a un trabajo rutinario de naturaleza secretarial, de archivo o de servicio.

Algunos escritores intentan describir este cambio hablando de una transformación de las clases burguesas en clases medias, las *classes moyennes*. Ellos apuntan al hecho de que ya no es posible referirse a los matices de contable a banquero como diferencias de tono dentro de una clase, así es como se ha am-

pliado la brecha entre el trabajo rutinario y el administrativo en las oficinas. Ellos sostienen que uno debe considerar una estructura de clase dentro del mundo profesionalizado, con su propio proletariado interno, sus artesanos, su pequeña burguesía y su clase ejecutiva.[29]

Una clase especial ha aparecido a raíz de esta división del trabajo dentro del mundo profesionalizado. Se compone de gentes que realizan un trabajo cuasi técnico, cuasi rutinario: programadores de computadoras, analistas del flujo de cuentas a cobrar, los que ocupan los niveles inferiores de control y procesamiento de valores en casas de cambio, etcétera. Los miembros de esta categoría especial de las *classes moyennes* todavía no poseen una identidad grupal, una cultura de clase que los represente, ni en el control del uso de sus propias habilidades ni en la ejecución de tareas que son tan rutinarias que cualquier persona de la calle podría realizarlas en forma inmediata. Constituyen una clase de recién llegados. Y es también, en Norteamérica y en Europa occidental, el sector de más rápida expansión de la fuerza de trabajo.[30]

Los miembros de esta clase están sujetos a definiciones institucionales de su trabajo que también constituyen, en gran medida, una definición institucional de sus personalidades. Comparado con este proceso institucional, ellos disponen de pocas tradiciones compensadoras o de modelos artesanales; en cambio, estos recién llegados a una nueva clase aceptan como válidas las definiciones que de ellos establece la institución y tratan de elaborar modelos de defensa y significado dentro de una situación en la cual la personalidad y las circunstancias de clase se hallan tan estrechamente vinculadas. Las corporaciones tratan a sus trabajadores técnicos profesionales de modo tal que se producen ambas normas de la absorción narcisista; se eliminan los límites entre el yo y el mundo porque esa situación en el trabajo se asemeja a un espejo del poder personal; la naturaleza de dicho poder reside, no obstante, no en acto sino en potencia. El resultado de esta movilización del narcisismo en sus vidas es que se destruye la habilidad técnica de los trabajadores para desafiar las reglas de dominación y disciplina que gobiernan su clase. La clase se transforma demasiado en una parte de ellos mismos como para jugar con ella. La movilización del narcisismo a través de una institución ha logrado volver impotente el elemento

29. Esta concepción aparece en autores tan diferentes como Daniel BELL (*The Coming of Post-Industrial Society*) y Alain TOURAINE (*La Production de la Société*), o en estrategas tan distintos como André Gorz y Serge Mallet.

30. En los Estados Unidos éstos constituyen a menudo la élite de los grupos de trabajadores fabriles, quienes piensan que ya no constituyen la clase trabajadora pero no se les considera así en los cuadros burocráticos de personal. Ver especialmente el trabajo de Blauner referido a los trabajadores tecnológicos. Robert BLAUMER, *Alienation and Freedom: The Factory and Its Industry* (Chicago: University of Chicago Press, 1967).

del juego expresivo, esto es, el juego con las reglas impersonales que rigen sus acciones y la reconstrucción de aquéllas.

Los límites entre el yo y el trabajo se eliminan fundamentalmente por medio de los modelos de movilidad en la corporación. La expansión y proliferación de estos trabajos profesionales tiene muy poca relación con una necesidad funcional, y mucha relación con la provisión de nuevos cauces de promoción, descenso de rango o puestos de trabajo para la burocracia profesional como un organismo progresivo. La esencia de la lógica interna de la expansión burocrática reside en que el nuevo trabajo es diferente o no guarda relación con el antiguo; por lo tanto, una promoción no consiste en conseguir más recompensas financieras por algo que uno realiza bien, sino en dejar de ejecutar ese trabajo y en cambio pasar a la supervisión de otros trabajadores que lo están realizando. El descenso de rango consiste no en ser forzado a permanecer con una tarea hasta que sea completada más perfectamente de lo que el trabajador ha logrado en el pasado sino en ser destinado a una nueva tarea en la cual debe comenzar todo de nuevo. La innovación tecnológica presenta una curiosa relación con la expansión burocrática. Por ejemplo, un estudio de procesamiento de datos en un hospital de una ciudad norteamericana revela que el advenimiento de la computadora disminuyó uniformemente la eficiencia de las cuentas sometidas y pagadas en el hospital. Empero, la instalación y activación de la computadora es tan costosa que obligó al hospital a crear un personal totalmente nuevo para su cuidado y alimentación, lo que a su vez estimuló al hospital a comprometerse en una campaña mayor para un aumento de fondos, lo que a su vez produjo un gran número de nuevas contribuciones que se destinaron a la construcción de una nueva ala en el hospital. El déficit para la burocracia en su totalidad se incrementó, pero la expansión y subdivisión del trabajo administrativo convenció a aquellos que estaban a cargo de él de que, gracias a la computadora, el hospital se estaba «modernizando». Tal como lo predijera Keynes hace medio siglo, la esencia de la burocracia moderna es que un sistema estable y equilibrado, que produzca beneficios regulares sin recurrir a la expansión de capital, personal o producción, probablemente inspire horror en aquellos que lo administran y es probable que sea considerado más generalmente por la sociedad como una operación «muerta».[31]

La expansión burocrática en aras del crecimiento y no de la necesidad funcional ha tenido un efecto peculiar sobre esta clase. En el trabajo ellos han aprendido tareas técnicas pero no profesionales, tareas tan especializadas y extrañas que puedan resistirse a ser trasladadas dentro de la organización a medida

31. Jane Veline, *Bureaucratic Imperatives for Institutional Growth: A Case Study* (manuscrito).

que su estructura interna se subdivide y prolifera. En cambio, ellos tienen lo que podría denominarse como una experiencia de trabajo «versátil». Dentro de la organización se mueven de tarea en tarea, aprendiendo nuevas especialidades en cada movimiento, o manteniendo formalmente una posición, pero los contenidos del trabajo en esta posición cambian a medida que la estructura corporativa se vuelve más elaborada. El programador puede encontrarse súbitamente realizando un trabajo que en realidad es una forma de contabilidad, aun cuando él lo realice en una máquina familiar; o una nueva computadora puede ser incorporada a la oficina y como resultado de ello, porque él no sabe cómo programar en un nuevo lenguaje, sus superiores pueden ponerle a cargo del proceso de registro, que está relacionado con el almacenamiento de resultados más que con la puesta en marcha del proceso que hace funcionar a la máquina. O si un vendedor trata con productos técnicos, cuando una nueva línea se introduce en el mercado puede decidirse que él ya no es apto como vendedor de estos artículos que no ha vendido previamente y de ese modo es cambiado a alguna otra sección dentro de la organización.[32]

Como resultado de dichos procesos, su capacidad para mantener su posición en la burocracia tiene poca relación con lo apto que sea para ejecutar una tarea especial, y tiene relación más bien con la capacidad que se juzgue que dispone para desarrollar varias tareas, la mayoría de las cuales todavía debe aprenderlas. El énfasis en el trabajo versátil se coloca sobre la «innata» capacidad del trabajador, como así también sobre sus «juicios» interpersonales de cooperación, empatía y toma y daca como ser humano. Irónicamente, cuanto menos identificado sea el lugar de una persona con un sentido de su oficio —utilizando el término en su acepción más amplia— más es valorada por sus rasgos básicos de capacidad y compañerismo.

A menudo la negativa a cambiar posiciones es una forma de suicidio en las vastas burocracias, ya sea en el sistema estatal o en la empresa privada. No sólo demuestra que una persona no tiene iniciativa sino, lo que es aún peor, que no es «colaboradora». Así como el ser un trabajador «valioso» significa que uno tiene la capacidad de ejecutar una variedad de tareas, el formar parte de un equipo, ser cooperativo y adaptable significa que uno posee los juicios interpersonales correctos para ser considerado valioso para la estructura burocrática. «Flexibilidad» es el nombre positivo para este valor. Disimula el hecho de que el hombre

32. El término «trabajo versátil» se deriva de la obra de R. J. Lifton *Protean Man*, «Partisan Review», vol. 35, núm. 1 (invierno 1968), pp. 13-27. La mejor descripción del trabajo versátil aparece en Mills, *op. cit.*, y la cuestión de la habilidad educacional/tecnológica relacionada con ese trabajo se analiza con precisión en la obra de Christopher Jencks y David Riesman, *The Academic Revolution* (Garden City, N. Y.: Doubleday, 1968).

en su trabajo ha perdido cualquier distancia, en términos funcionales, de sus condiciones materiales. Se está juzgando su naturaleza como ser humano: su «potencial».

¿Cómo hace una persona, tratada de dicha manera, para tomar conciencia de la eliminación de la distancia entre personalidad y posición de clase? En un famoso artículo suyo aparecido en 1946, C. Wright Mills fue el primero en comenzar a responder a esta pregunta. En su obra *The Middle Classes in Middle-Sized Cities,* sostenía que cuanto más relacionasen las gentes los hechos de clase con sus propias personalidades, menos les llevarían a la acción política, o incluso a la ira, las injusticias de clase. Centraba su enfoque particularmente sobre los trabajadores burocráticos y otros hombres de clase media en su análisis, y observaba que cuando la educación, el trabajo, incluso los ingresos, comenzaban a considerarse como ingredientes de la personalidad, se volvía difícil para estas gentes el rebelarse contra las injusticias que percibían en su educación o en su trabajo. Cuando la clase pasaba a través del filtro de la personalidad, decía Mills, lo que emergía eran problemas que las gentes percibían «al estar juntas entre ellas». Los problemas de clase se transformaban en problemas humanos; Mills notaba particularmente una especie de absorción en cuestiones referidas a cómo sentían los demás, cuáles eran los impulsos en medio de la acción que desviaban a las gentes de la consecución de objetivos impersonales o de organización.[33]

En el período de posguerra, a menudo los organizadores laborales han descrito a los rangos medios bajos en las burocracias como a los más difíciles de organizar y a los más fáciles de desviar de cuestiones de dinero efectivo, beneficios y asistencia recíproca a cuestiones de «status» personal dentro de la organización. La voluntad de soportar condiciones de trabajo mucho más pobres que las de los grupos de trabajo manual —las secretarias son citadas habitualmente como el primer ejemplo— existe porque estos trabajos administrativos de bajo nivel son «respetables» y, por lo tanto, «personales». Según palabras de un organizador laboral inglés, la percepción de «trabajo respetable en términos de ser una persona respetable hace que los empleados de oficina no piensen en sus vidas en términos institucionales». En cambio, existe una renuencia en buscar intereses de grupo, un sentido de aislamiento personal que sólo es destruido por medio de grandes esfuerzos de parte del organizador.

Se ha vuelto un clisé entre los escritores que tratan sobre las nuevas clases el referirse a dichas respuestas como una «falsa conciencia» cuando las gentes creen que la posición social

33. C. Wright Mills, *The Middle Classes in Middle-Sized Cities*, «American Sociological Review», vol. II, núm. 5 (octubre 1946), pp. 520-529.

refleja al yo. Tal vez sería mejor decir que la creencia de que el trabajo de uno, inestable y versátil como es, constituye una expresión de la personalidad es la conciencia de cierto proceso burocrático, el reflejo de dicho proceso en la conciencia del trabajador mismo. Esta imagen de la situación laboral como un espejo del yo, aunque se trate de un espejo en el que no puede reflejarse nunca nada fijo, es el primer estadio en la inducción del sentimiento narcisista fuera del sistema de clase.

Pero la eliminación sola de la distancia entre el yo y la situación no crearía ese sentido de no estar nunca presente en la propia acción, esa pasividad en medio de la interacción, que es la nota especial del sentimiento disociado que aparece en este desorden del carácter. Por extraño que parezca, esa pasividad surge entre las *classes moyennes* tecnológicas cuando intentan crear un refugio psicológico para sí mismas contra la luz casi desnuda a la que aparecen cuando están trabajando. Ellos resisten a través de una manipulación del lenguaje, un modelo de descripción del yo en acción que aparece en los estudios de trabajadores manuales que realizan un trabajo de servicio para grandes compañías, como así también en los estudios sobre los propios burócratas profesionales. El yo en el trabajo se divide en un «ego» y un «mí». El «ego» es el yo de las motivaciones del trabajador, sus sentimientos, sus impulsos. Paradójicamente, el yo que realiza y es recompensado se describe por medio de un lenguaje pasivo, por medio de la referencia a sucesos que me ocurren a «mí». El «ego» no los realiza.[34]

Por lo tanto, según un estudio norteamericano sobre tales trabajadores, uno les escucha describir una promoción como un abstracto «ellos» me otorgaron a «mí» y raramente se escucha a los trabajadores decir lo siguiente: «Yo hice X o Y» y así «obtuve» una promoción. Cuando los trabajadores de estos rangos medios emplean las formas del «ego» en sus conversaciones referidas al trabajo, apuntan hacia las relaciones fraternales o a los sentimientos acerca de otros trabajadores. Fuera del fundamento del trabajo se halla presente un «ego» activo; dentro del fundamento del trabajo un «mí» pasivo enmarca al yo.

La actuación pasiva sirve a un propósito funcional. Dentro de una situación material que iguala a persona y trabajador, el actuar como si fuese realmente algo que le llega a uno, que uno no ha causado, es protector. Sin embargo, la dificultad con este divorcio del «ego» activo del actor involucrado en el juicio, la recompensa y la crítica, reside en que cuando el propio trabajo parece el resultado del ejercicio de nuestras propias capacidades, uno se siente atrapado en una contradicción: por una parte, la posición es un producto de la personalidad; por otra parte, uno se protege a sí mismo en el trabajo considerando su expe-

34. Ver Sennet y Cobb, *op. cit.*, pp. 193-197.

riencia en la órbita laboral como si la propia personalidad fuese un recipiente pasivo del funcionamiento burocrático.

La escisión del yo en un «ego» y un «mí» se deriva de términos que se originan en el vasto cultivo de la creencia. El yo verdadero es el yo de las motivaciones y los impulsos; es el yo activo. Pero no es activo en sociedad; en cambio, allí existe un «mí» pasivo. Esta misma defensa dispone a las gentes a actuar según modos que Mills y los organizadores laborales citados más arriba, percibían como apáticos. No hay nada que esté mal ajustado o que sea anormal en esta escisión, tal como proclaman actualmente algunos psicólogos industriales que han adoptado la literatura del desorden de carácter para analizar al «trabajador apático». Es una manera lógica de sentir en una sociedad cuya lógica consiste en absorber a las gentes en cuestiones de autoadecuación; el trabajo y otras relaciones sociales de desigualdad se estructuran alrededor de esta fantasía.

En aquellas sociedades donde la posición de clase parece ser impersonal o impuesta, el ocupar una posición indefinida en la sociedad no es causa de vergüenza personal; el mejorar la propia situación como trabajador puede ser visto fácilmente como vinculado a un mejoramiento de la situación de los demás, como clase. Sin embargo, cuando la clase se vuelve una proyección de la capacidad personal, la lógica de la dignidad es la movilidad social ascendente; el fracasar en esta movilidad, por todo lo que uno sabe las desigualdades institucionales se oponen a ella, parece deberse de alguna manera a un fracaso en desarrollar la propia personalidad y las capacidades personales. De este modo, la preocupación acerca de la posición de clase, y especialmente sobre la cuestión de la movilidad a partir de una clase, y la preocupación acerca de la suficiencia de tener una personalidad verdadera y desarrollada, están unidas. En semejante condición de creencia, es difícil identificarse con los demás en una posición similar; en términos abstractos uno puede reconocer intereses comunes, pero entre un reconocimiento recíproco de intereses y un grupo que actúa sobre ellos interviene una comparación de suficiencia personal. Si uno realmente estuviese utilizando sus capacidades, uno no sería «degradado» merced a acciones impersonales con los demás. Sin embargo, nuestras capacidades nunca se concretan ni se hacen manifiestas.

Los trabajadores técnicos habitan una cultura en la cual es creíble la fusión del yo y la clase social porque la vida sólo tiene significado en una institución cuando refleja al yo. Un estudio francés de programadores de computadoras surgía con una fórmula nítida de esto; las gentes no experimentan «alienación» con respecto a la institución sino una «vinculación compulsiva» con ella, de modo que incluso los hechos más triviales de la corporación comprometen su sincero interés. El resultado es perturbar a un nivel profundo el sentido de autoestima que las gentes tienen en sociedad. Ellos no son obviamente rechazados ni son obviamente aceptados; en cambio se los prueba sistemáticamente por medio de intentos por hallar una convalidación en la realidad que en verdad admita o no los límites coherentes del yo. Es a raíz de que esta identidad versátil es creíble que los procesos institucionales tales como la creación de una nueva clase de trabajadores tecnológicos versátiles se vuelve factible. Pero igualmente esta creencia de que el yo y la posición son imágenes reflejas la una de la otra, no constituye una derivación mecánica de las necesidades del sistema de poder. Igual que con la relación entre la producción mecánica y la voluntad de creer en los productos de consumo como «fetiches» que hemos analizado en la Tercera parte, así ocurre con esta relación entre la necesidad institucional de trabajadores versátiles y la creencia de los trabajadores en un yo versátil. Éstas son dos dimensiones de un proceso cultural singular. En forma conjunta ellas producen los signos de pasividad en el trabajo; es esta estructura de clase combinada con una cultura de creencia la que moviliza las energías psíquicas del narcisismo.

Nos hemos referido a estas energías del narcisismo y a las energías del juego como contradictorias. El concepto de juego tiene una directa pertinencia con un fenómeno como el de la «vinculación compulsiva». Las gentes que se encuentran en este estado pasivo no piensan en desafiar o jugar con las reglas de la corporación; la corporación es una realidad fija y absoluta en la cual ellos deben hacer su carrera por medio del empleo de sus capacidades. La cuestión es si ellos aceptan la estructura corporativa como dada, no si a ellos les gusta. En la medida en que ellos la acepten, no pueden «problematizar» sus reglas.

El juego implica cierto placer al trabajar sobre la calidad de las reglas. El narcisismo, por el contrario, constituye una actividad ascética. Para comprender por qué es así, y cómo desgasta este ascetismo los poderes expresivos de aquellos bajo su gobierno, necesitamos nuevamente quitar el concepto de manos de los psiquiatras y ubicarlo en un contexto histórico y social.

El narcisismo es la ética protestante de los tiempos modernos

Hemos señalado anteriormente que un egoísta que busca agresivamente el placer en el mundo, que disfruta lo que es y lo que posee, una persona que sabe cómo obtener lo que busca, no aparecería en el perfil clínico del narcisismo. Esta paradoja, sin embargo, no es un descubrimiento único de la teoría psicoanalítica. Ya que es exactamente la formulación que aplicaba Weber en su obra clásica *La ética protestante y el espíritu del capita-*

lismo; él oponía el egoísmo al «ascetismo mundano». Los paralelos entre los análisis de Weber del ascetismo mundano y lo que hoy parece como un «nuevo» fenómeno psiquiátrico son tan fuertes que nos vemos obligados a investigar si el parecido es más que accidental, más que una coincidencia feliz de la imaginación, y en cambio si las fuerzas culturales que han originado esta autoabsorción narcisista no han revivido, de alguna manera, la ética protestante sobre nuevos términos.

La *ética protestante* es probablemente la más conocida y la más malinterpretada de todas las ideas de Weber, y la responsabilidad por esta malinterpretación es tanto de Weber como de sus lectores. Tal como han señalado muchos críticos, su lenguaje es confuso, de modo que en algunas oportunidades se refiere al protestantismo como origen del capitalismo y en otras oportunidades no lo hace; oscila entre la consideración de su obra como una historia real o como una abstracción intelectual de ciertas ideas generales tomadas del registro histórico. Pero si leemos este trabajo, como creo que deberíamos, como una especie de fábula moral, entonces adquiere la fuerza de sus mejores y más apasionados momentos. ¿Cuál es el mito de Weber? La pérdida de una religión ritual (el catolicismo) y el surgimiento del capitalismo condujeron a un fin común: la negación de la gratificación con propósitos de validación del yo. Esto es el «ascetismo mundano». Por medio de la negación del placer personal en las experiencias concretas, uno demuestra que es una persona verdadera. La capacidad para demorar la gratificación es el signo, supuestamente, de una personalidad vigorosa. En términos protestantes, el placer del ritual es la negación de uno mismo, especialmente en la absolución de los pecados; en términos capitalistas, es la negación de la gratificación de uno mismo sensualmente a través de la utilización del propio dinero en compañía de los demás. De este modo, el ascetismo mundano elimina la sociabilidad a través del ritual o a través del consumo. El impulso es más orientado hacia el interior. Negarse el placer a uno mismo en el mundo establece una afirmación para uno, y para los demás, acerca de qué clase de persona es uno. Weber no alcanza la naturaleza del ascetismo sino la naturaleza del *ethos* secular. Un monje que se flagela frente a Dios en la intimidad de su celda no piensa en cómo aparecerá ante los demás; el suyo es el ascetismo de la eliminación del yo. En el Calvino o el Ben Franklin de Weber tenemos a personajes ascéticos que quieren dejar perfectamente claro en este mundo que ellos valen algo como personas.

El ascetismo mundano y el narcisismo tienen mucho en común: en ambos, la pregunta «¿Qué estoy sintiendo?» se vuelve una obsesión. En ambos, mostrar a los demás los controles e impulsos del sentimiento propio es una manera de mostrar que uno verdaderamente tiene un yo valioso. En ambos, existe una

proyección del yo hacia el mundo, más que un compromiso en la experiencia mundana más allá de nuestro control.

Si preguntamos por qué elaboró Weber esta idea de una ética protestante, la respuesta es que era su manera de mostrar los resultados combinados del secularismo y el capitalismo sobre la psique; no es accidental que él haya escogido estas dos fuerzas. Ellas conducen a un desgaste de la creencia en la experiencia externa al yo. En forma conjunta han erosionado al yo como fuerza agresiva, segura, y en cambio hacían de su mérito el objeto de una ansiedad obsesiva. Entre ambos, han desgastado la vida pública.

Los impulsos ascéticos que Weber percibía, la conducta ascética con propósitos de autojustificación, constituyen importantes indicios para comprender cómo las energías narcisistas pueden ser transformadas dentro de la experiencia interpersonal. Los impulsos narcisistas se vuelven sociales por medio de su formulación en términos de la autojustificación ascética. El resultado de estos impulsos autojustificatorios —como en el deseo de demostrar las propias capacidades en el trabajo— es separarse de los demás y, en forma más particular, separarse de una actividad de acuerdo con ellos que no provoca la atención del yo. A su vez, la consecuencia de esta separación es que la propia idea de la actuación, la percepción misma de que la vida es un cúmulo de convenciones, es destronada.

En la medida en que el sentido común, la más falible de las guías, nos diga que la autoabsorción y el ascetismo son antagónicos, puede ayudarnos a proporcionar un ejemplo concreto del modo en que se combinan. Los temores eróticos del siglo pasado parecían ser el colmo de la conducta ascética. Pero sería totalmente erróneo pensar que una mujer adjudicaba algún orgullo secreto a su castidad, que llevaba su virginidad como una «propaganda de mí misma». Todo el temor del sexo como peligroso, toda la autoaversión involucrada en él se perdería si el erotismo del siglo XIX fuese descrito en esos términos. Y esos términos son el sentido del ascetismo mundano de Weber; ellos constituyen una autonegación que concitan la atención del yo. Por contraste, los términos de la sexualidad que rigen la era actual aparentemente más liberada se acercan más estrechamente a esta negación constante del placer que representa verdaderamente una afirmación de la primacía del yo. Los temores de las mujeres a no tener orgasmos o los temores de los hombres a no tener suficientes eyaculaciones presentaban a menudo, como en una investigación realizada en Nueva York a fines de la década de 1960, poca relación con el temor a no satisfacer a su pareja. Si la conducta sexual es alterada a fin de experimentar más orgasmos o más eyaculaciones, el nivel de expectativa acerca de qué cantidad es suficiente también se verá intensificado; la persona todavía no experimenta lo «suficiente» como

para que la conducta sexual sea realmente «satisfactoria», «significativa», etcétera. Se trataba de esta clase de autonegación la que Weber tenía en mente como ascetismo y que Kohut describe como las demandas opresivas del narcisismo. Porque si uno se siente insatisfecho es que las energías apuntan hacia uno mismo.

El carácter ascético del narcisismo movilizado en la sociedad moderna da como resultado dos de las cualidades del sentimiento que aparecen en la literatura clínica. Una es el temor al fin, la otra es el vacío.

La escalada continua de expectativas de modo que la conducta actual nunca se satisfaga constituye una carencia de «fin». Se evita el sentido de haber alcanzado un objetivo porque entonces las experiencias serían objetivadas; tendrían una forma, un perfil, y así existirían independientemente de uno mismo. Para que no tenga límites, la persona debe practicar una forma de ascetismo o, tal como Weber se refirió a los temores de Calvino frente a los rituales de la misericordia, la realidad concretizada parecerá sospechosa. El yo es verdadero sólo si es continuo; es continuo sólo si uno practica una autonegación continua. Cuando se produce el fin la experiencia parece separada del yo y de ese modo la persona se ve amenazada por una pérdida. Por lo tanto, la condición de un impulso narcisista reside en que debe ser un estado subjetivo continuo.

El segundo rasgo del narcisismo en el cual el ascetismo desempeña un rol es el vacío. «Si sólo pudiese sentir», en esta fórmula la autonegación y la autoabsorción alcanzan una satisfacción perversa. Nada es real si no puedo sentirlo, pero no puedo sentir nada. La defensa contra la existencia de algo exterior al yo, es perfeccionada porque, ya que estoy vacío no hay nada vivo fuera de mí. En la terapia el paciente se reprocha a sí mismo por una incapacidad para cuidarse, y, sin embargo, este reproche, aparentemente tan cargado con la autoaversión, es realmente una acusación contra el exterior. Ya que la fórmula verdadera es: nada es suficiente para hacerme sentir. Bajo la excusa del vacío se halla la queja más infantil de que nada puede hacerme sentir si yo no lo quiero, y oculto en los caracteres de aquellos que verdaderamente sufren porque se sienten vacíos cuando se enfrentan con una persona o una actividad que siempre creyeron desear existe el secreto, la no reconocida convicción de que otras gentes, u otras cosas, nunca serán lo suficientemente buenas.

Las cualidades ascéticas del narcisismo son importantes elementos en la transformación de este estado psíquico en enemigo de ciertas clases de expresividad. La expresión a los demás de aquello que uno siente viene a parecer al mismo tiempo muy importante y muy amorfa; la formación, la objetivación de la expresión parece quitar la autenticidad a los sentimientos expresados. Esto es, el narcisismo es la razón psicológica fundamental para la forma de comunicación que hemos denominado como representación de la emoción a los demás, más que la presentación formada de la emoción. El narcisismo establece la ilusión de que una vez que uno experimenta un sentimiento, debe ser manifiesto porque, después de todo, el «interior» es una absoluta realidad. La forma del sentimiento se deriva solamente del impulso de sentir.

Fuera de su temor de objetivar los impulsos, de producir signos, la persona establece su vida expresiva de modo que está destinado a fracasar en representar a los demás lo que en él está presente, y destinado a culparlos por dicho fracaso. Después de todo ellos pueden ver que él está sintiendo, pero su mismo temor a objetivar sus emociones significa que ellos no pueden ver qué es lo que él siente. La ambigüedad emocional surge en las situaciones narcisistas porque la claridad emocional es una amenaza. Pero para la persona que rehúsa la objetivación, el propio impulso de hablar, si sólo uno pudiese, es auténtica. Si el acto de tratar de hablar a los demás acerca de uno mismo es real y vigorosamente sentido, entonces el fracaso en la respuesta de los demás debe significar que en ellos hay algo equivocado: uno es auténtico, ellos no comprenden, ellos me están fallando, ellos no se adaptan a mis necesidades. De este modo, es reforzada la creencia de que nuestros impulsos constituyen la única realidad en la que se puede confiar. Descubrir lo que uno siente se transforma en una búsqueda de uno mismo; es casi con una actitud negligente con la que uno trata el problema de volver significativa esta búsqueda para los demás. Si uno les dice que está empeñado en una búsqueda, ellos seguramente tendrían que entender.

Hemos visto en la Tercera parte cómo la creencia en la representación de la emoción llegó a ser vinculada en el siglo pasado a la idea de la revelación involuntaria de la emoción. Recuérdese la máxima de Darwin: lo que uno siente se evidencia más allá del poder de nuestra voluntad para controlarlo. El narcisismo lleva a su extremo lógico la idea de la revelación involuntaria del carácter.

Resumiendo, en la medida en que una sociedad moviliza el narcisismo, da lugar a un principio de expresión totalmente contrario al principio expresivo del juego. En semejante sociedad es sólo natural que el artificio y la convención habrán de parecer sospechosos. La lógica de dicha sociedad habrá de ser la destrucción de estas herramientas de la cultura. Lo hará así en nombre de la remoción de las barreras que existen entre las gentes, de reunirlas estrechamente, pero sólo tendrá éxito en la transposición de las estructuras de dominación en la sociedad en términos psicológicos.

Conclusión: Las tiranías de la intimidad

Hay dos imágenes que fácilmente acuden a la mente como tiranías íntimas. Una es una vida limitada por los hijos, las hipotecas sobre la casa, las reyertas con la esposa, los viajes al veterinario, al dentista, las mismas horas para pasear, coger el tren para dirigirse al trabajo, regresar a casa, beber cuidadosamente dos martinis y fumar ocho cigarrillos, que es la ración de cada día, la preocupación por las cuentas, un catálogo de rutina doméstica que produce pronto una imagen de tiranía íntima; es la claustrofobia. La tiranía íntima puede representar también una especie de catástrofe política, el estado policíaco en el que todas nuestras actividades, amigos y creencias pasan a través de la red de vigilancia gubernamental. Esta opresión íntima implica el temor constante de que uno puede manifestar opiniones que le conduzcan inmediatamente a la cárcel, de que nuestros hijos pueden ser indiscretos en la escuela, de que uno inconscientemente puede cometer crímenes contra el Estado que el mismo Estado inventa a medida que se desarrolla. *Madame Bovary* es un símbolo del primer tipo de tiranía íntima; la leyenda estalinista acerca del pequeño buen comunista que entregaba a sus padres sospechosos a la policía secreta es el símbolo del segundo.

Estas dos imágenes son inadecuadas. La obligación doméstica no llega a definir la sensación de claustrofobia que oprime a tantas gentes en la actualidad. La vigilancia fascista es una imagen que despista fácilmente; cuando el fascismo está ausente es fácil imaginar la debilitación de los controles políticos íntimos, cuando en realidad se vuelven diferentes en forma. La razón por la que ambas imágenes resultan insuficientes reside en que ambas son tiranías de coerción brutal. Pero la tiranía misma puede ser algo más sutil.

Uno de los usos más antiguos de la palabra «tiranía» en el pensamiento político la ofrecen como sinónimo de soberanía. Cuando todas las cuestiones están referidas a un principio o a una persona común, soberano, ese principio o persona tiraniza la vida de una sociedad. Este gobierno de una multitud de hábitos y acciones por medio de la autoridad soberana de un solo principio no necesita surgir a través de la coerción bruta; puede aparecer igualmente por medio de la seducción, de modo que las gentes deseen ser gobernadas por una autoridad particular que esté por encima de ellas. Tampoco necesita esta seducción

incluir a una persona como tirano. Una institución puede gobernar como una fuente única de autoridad; una creencia puede servir como un patrón único para medir la realidad.

En la vida ordinaria la intimidad es una tiranía de este último tipo. No se trata del forzamiento sino del surgimiento de una creencia en un patrón de verdad para medir las complejidades de la realidad social. Es la medición de la sociedad en términos psicológicos. Y en la medida en que esta tiranía seductiva tiene éxito, la propia sociedad es deformada. En este libro no he intentado decir que nosotros comprendemos intelectualmente los sucesos y las instituciones exclusivamente en términos de la exhibición de la personalidad, ya que obviamente no es así, sino más bien que hemos llegado a preocuparnos por las instituciones y los acontecimientos sólo cuando somos capaces de discernir las personalidades que funcionan en ellos o que los encarnan.

La intimidad es un campo de visión y expectativa de las relaciones humanas. Es la localización de la experiencia humana, de modo que aquello que se halla cerca de las circunstancias inmediatas es fundamental. Cuanto más localizadas estén estas reglas, más tratarán las gentes, o ejercerán presión sobre los demás, para derribar las barreras de costumbres, modales y actitudes que se hallan en el camino de la franqueza y la honestidad recíproca. La expectativa es que cuando las relaciones son estrechas, son cálidas; en su intento de remover las barreras del contacto íntimo lo que las gentes buscan es una intensa clase de sociabilidad, pero esta expectativa es derrotada por el acto. Cuanto más juntas están las personas, sus relaciones son menos sociables, más dolorosas y más fratricidas.

Los conservadores afirman que la experiencia de la intimidad derrota las expectativas que las gentes tienen del encuentro íntimo porque «la naturaleza del hombre» es, en su interior, tan enferma o destructiva que cuando las gentes se revelan frente a los demás lo que muestran son todos los pequeños horrores privados que en las intensas formas de la experiencia, al menos, se hallan ocultos y a salvo. Yo creo que la derrota que el contacto íntimo asesta a la sociabilidad es más bien el resultado de un largo proceso histórico, uno en el cual los propios términos de la naturaleza humana se han transformado en ese fenómeno individual, inestable y autoabsorbido que llamamos «personalidad».

Es la historia del desgaste de un delicado equilibrio que mantenía a la sociedad en el primer brote de su existencia secular y capitalista. Se trataba de un equilibrio entre la vida pública y privada, un equilibrio entre un dominio impersonal al que los hombres podían otorgar un tipo determinado de pasión y un dominio personal al que ellos podían otorgar otro diferente. Esta geografía social estaba regida por una imagen de la naturaleza

humana basada en la noción de un carácter humano natural; este carácter no se creó por medio de las experiencias de toda la vida, sino que fue revelado en ellas. Pertenecía a la Naturaleza y fue reflejado en el hombre. Cuando tanto la secularidad como el capitalismo adoptaron nuevas formas en el siglo pasado, esta idea de una naturaleza trascendente perdió paulatinamente su significado. Los hombres llegaron a creer que eran los autores de sus propios caracteres, de que cada acontecimiento en sus vidas debía tener un significado en términos de su propia definición, pero las inestabilidades y contradicciones de sus vidas hacían difícil establecer cual era este significado. Con todo, la atención absoluta y la implicancia en cuestiones de personalidad se volvieron aún mayores. Paulatinamente, esta fuerza misteriosa, peligrosa que era el yo, comenzó a definir las relaciones sociales. Se transformó en un principio social. En ese punto, el dominio público de significado impersonal y acción impersonal comenzó a languidecer.

La sociedad que habitamos actualmente se encuentra agobiada por las consecuencias de esa historia, la destrucción de la *res publica* por la creencia de que los significados sociales son generados por los sentimientos de los seres humanos individuales. Este cambio ha oscurecido para nosotros dos áreas de la vida social. Una es el dominio del poder, la otra es el dominio de los entornos donde vivimos.

Nosotros sabemos que el poder es una cuestión de intereses nacionales e internacionales, el juego de clases y grupos étnicos, el conflicto de regiones o religiones. Pero nosotros no actuamos sobre conocimiento. En la medida en que esta cultura de la personalidad controla la creencia, elegimos candidatos que son creíbles, tienen integridad y evidencian autocontrol. Estas personalidades recurren a una amplia variedad de intereses. La clase política se debilita así como clase misma, especialmente entre las nuevas clases que se han constituido en el presente siglo, tanto ha llegado a asemejarse a la expresión de las capacidades innatas. El localismo y la autonomía local se transforman en extendidas doctrinas políticas, como si la experiencia de las relaciones de poder fuesen a tener un significado humano mayor cuanto más íntima sea la escala; aun cuando las estructuras actuales de poder se desarrollen cada vez más dentro de un sistema internacional. La comunidad se transforma en un arma contra la sociedad, cuyo vicio mayor parece ser ahora su impersonalidad. Pero una comunidad de poder sólo puede ser una ilusión en una sociedad como la del occidente industrializado, una en la cual se ha logrado la estabilidad mediante una progresiva extensión de la escala internacional de estructuras de control económico. En suma, la creencia en las relaciones humanas directas en una escala íntima nos ha seducido para que convirtamos nuestro conocimiento de las realidades de poder

en guías para nuestra propia conducta política. La consecuencia es que las fuerzas de dominación o desigualdad permanecen indisputables.

Esta creencia de que las verdaderas relaciones humanas son revelaciones de la personalidad ha deformado, en segundo término, nuestra comprensión de los propósitos de la ciudad. La ciudad es el instrumento de la vida impersonal, el molde en el cual se vuelve válida como experiencia social la diversidad y complejidad de personas, intereses y gustos. El temor a la impersonalidad es la fractura de dicho molde. En sus hermosos y limpios jardines, las gentes hablan de los horrores de Londres o Nueva York; aquí en Highgate o Scarsdale uno conoce a sus vecinos; no pasa casi nada, es verdad, pero la vida está segura. Es la retribalización. Actualmente los términos «urbano» y «civilizado» connotan las enrarecidas experiencias de una clase pequeña y están teñidos con la repulsa del snobismo. Es el propio temor a la vida impersonal, el propio valor expresado sobre el contacto íntimo lo que vuelve a la noción de una existencia civilizada, en la que las gentes se hallan cómodas dentro de una diversidad de experiencias y ciertamente encuentran su alimento en ellas, una posibilidad sólo para los ricos y bien educados.

Estas dos tiranías de la intimidad, estas dos negaciones de la realidad y del valor de la vida impersonal, tienen un aspecto común y antagónico. La renovación de la ciudad, la ruptura de las cadenas de localismo que fueron forjadas por vez primera durante el siglo XIX y han llegado a ser doctrina en nuestros días, constituye también la renovación de un principio de conducta política. La medida en que las gentes pueden aprender a perseguir agresivamente sus intereses es la medida en la que aprenden a actuar impersonalmente. La ciudad debería ser el maestro de esa acción, el foro en el cual se vuelva significativo reunirse con las demás gentes sin la compulsión de conocerlas como personas. No creo que éste sea un sueño inútil; la ciudad ha servido como foco para la vida social activa, para el conflicto y el juego de intereses, para la experiencia de la posibilidad humana, durante la mayor parte de la historia del hombre civilizado. Pero precisamente esa posibilidad civilizada se encuentra hoy adormecida.

Yo acuso.
Carta a Félix Faure, presidente de la República *

La gente ignora que estas páginas se imprimieron primero como folleto, igual que las dos Cartas precedentes. Cuando estaba a punto de poner el folleto a la venta, se me ocurrió que daría mayor alcance y más publicidad a mi Carta si la publicaba en un periódico. «L'Aurore» ya había tomado partido con una independencia y un valor admirables y, naturalmente, me dirigí a él. Desde entonces, ese periódico se convirtió en mi asilo, la tribuna de libertad y de verdad donde pude decir todo. Siento aún por su director, Ernest Vaughan, un profundo agradecimiento. Después de la venta de «L'Aurore» y de las persecuciones judiciales que siguieron, el folleto no salió del almacén. Además, al día siguiente del acto que había decidido y ejecutado, creí oportuno guardar silencio en espera de mi proceso y de las consecuencias que suponía.

Señor Presidente,

¿Permitirá usted, en agradecimiento por la benévola acogida que me dispensó un día, que me preocupe por su justa gloria y que le diga que su estrella, tan afortunada hasta ahora, se encuentra amenazada por la más vergonzosa y más imborrable de las manchas?

Ha salido usted sano y salvo de las bajas calumnias, ha conquistado los corazones. Aparece usted radiante en la apoteosis de esta fiesta patriótica como ha sido para Francia la alianza rusa y se dispone a presidir el solemne triunfo de nuestra Exposición universal que coronará nuestro gran siglo de trabajo, de verdad y de libertad. No obstante, ¡qué mancha de lodo sobre su nombre, iba a decir sobre su reinado, después de ese abominable caso Dreyfus! Un consejo de guerra acaba de atreverse, por orden, a absolver a un Esterhazy, suprema bofetada a toda verdad, a toda justicia. Se acabó, Francia lleva ahora esa mancha en la mejilla y la historia escribirá que bajo su presidencia se cometió semejante crimen social.

Pero si ellos se atrevieron, yo también me atreveré. Diré la verdad porque prometí decirla como no lo hiciera de pleno y

* Reproducimos el texto de *J'accuse*, según la traducción castellana de J. Elías, publicada en Émile Zola, *La verdad en marcha. Yo acuso*, Barcelona: Tusquets Editor (col. «Cuadernos Marginales», 2), 1969. Agradecemos a Tusquets Editor la autorización para publicar este escrito. Ediciones Península.

por entero la justicia, única responsable según la ley. Mi deber es hablar, no quiero ser cómplice. Mis noches se verían asediadas por el espectro del inocente que expía, en el más horrible suplicio, un crimen que no ha cometido.

Y a usted, señor Presidente, le gritaré esa verdad, con toda la fuerza de mi sublevación de hombre honrado. En su honor, estoy convencido de que usted la ignora. ¿Y a quién pues no iría yo a denunciar esa pandilla malsana de verdaderos culpables, si no a usted, al primer magistrado del país?

* *

Ante todo, la verdad sobre el proceso y sobre la condena de Dreyfus.

Todo ha estado dirigido, todo ha sido realizado por un hombre nefasto, el teniente coronel du Paty de Clam, por entonces simple comandante. Él es prácticamente el caso Dreyfus; no se sabrá eso hasta que una investigación leal haya establecido claramente sus actos y sus responsabilidades. Destaca como la mente más turbia, más complicada y obsesionada por intrigas novelescas, se sirve de recursos de folletín, papeles robados, cartas anónimas, citas en lugares desiertos, mujeres que, de noche, difunden pruebas contundentes. Él fue quien pensó en dictar el escrito a Dreyfus; él fue quien propuso estudiarlo dentro de un cuarto enteramente revestido de espejos; él es a quien describe el comandante Forzinetti provisto de una linterna sorda penetrando en la celda donde duerme el acusado para proyectarle bruscamente sobre la cara un chorro de luz y sorprenderle el crimen en la emoción del despertar. No tengo por qué contarlo todo, que busquen, ya encontrarán. Declaro sencillamente que el comandante du Paty de Clam, encargado del sumario del caso Dreyfus como oficial judicial, es, en el orden de fechas y de responsabilidades, el primer culpable del espantoso error judicial que se cometió.

Hacía tiempo que el escrito estaba en manos del coronel Sandherr, director de la oficina de información, que falleció de parálisis general. Se producían «fugas», desaparecían papeles, y aún hoy siguen desapareciendo; ya buscaban al autor del escrito cuando se fue creando el apriorismo de que el autor sólo podía ser un oficial del estado mayor, y además oficial de artillería: doble error manifiesto, que demuestra con qué mentalidad superficial habían estudiado el escrito pues un examen razonado demuestra que no podía tratarse más que de un oficial de tropa.

Se pusieron pues a buscar en casa, a examinar escrituras, era como un asunto de familia, sorprender a un traidor en las propias oficinas para expulsarle. Y, sin que yo pretenda reconstruir ahora una historia en parte conocida, desde que la primera sospecha recae sobre Dreyfus, el comandante du Paty de Clam entra en escena. A partir de ese momento, él fue quien se inventó a Dreyfus, el caso se convierte en su caso, se empeña en confundir al traidor, en llevarlo hacia confesiones completas Por supuesto, están el ministro de la Guerra, el general Mercier, cuya inteligencia parece mediocre, el jefe del estado mayor, el general de Boisdeffre, que da la impresión de haber cedido a su pasión clerical, y el subjefe de estado mayor, el general Gonse, cuya conciencia se acomodó a muchas cosas. Pero, en realidad, al principio sólo está el comandante du Paty de Clam que los dirige a todos, que los hipnotiza a todos, pues también siente afición por el espiritismo y las ciencias ocultas y conversa con los espíritus. Nadie sabría concebir a qué experiencias sometió al infeliz Dreyfus, en qué trampas quiso hacerle caer, qué locas investigaciones, qué monstruosas imaginaciones, una tortura demencial.

¡Ah, ese primer caso! Es como una pesadilla para quien lo conoce en sus verdaderos detalles. El comandante du Paty de Clam detiene a Dreyfus, lo incomunica. Corre a ver a madame Dreyfus, la aterroriza, le dice que si habla pierde al marido. Entre tanto, el infeliz se desgarraba la piel, clamaba su inocencia. Y así se procedió al sumario, como en una crónica del siglo XV, rodeado de misterio, en la confusión de expedientes feroces, y todo basado en una única prueba infantil, ese escrito imbécil que no sólo equivalía a una traición vulgar, sino que además, era la más impúdica de las estafas pues casi todos los célebres secretos revelados carecían de valor. Si insisto, se debe a que ése es el nudo de la cuestión de donde saldrá más tarde el verdadero crimen, la espantosa ausencia de justicia que aqueja a Francia. Me gustaría que se pudiera palpar de qué modo fue posible el error judicial, de qué modo nació de las maquinaciones del comandante du Paty de Clam, de qué modo el general Mercier, los generales de Boisdeffre y Gonse pudieron dejar que poco a poco se enredara y se comprometiera su responsabilidad en ese error, responsabilidad que más adelante se sintieron obligados a imponer como la santa verdad, una verdad que no admite discusión. Así pues, al principio, no hay más que incuria y falta de inteligencia por parte de ellos. Como máximo, se nota que ceden a las pasiones religiosas del ambiente y a los prejuicios del espíritu de cuerpo. Dejaron que se cometiera el disparate.

Pero ya tenemos a Dreyfus ante el consejo de guerra. Se exigió que fuera a puerta cerrada, hermética. No se tomarían medidas de silencio y de misterio más rigurosas para un traidor que hubiese abierto la frontera al enemigo para dejar al emperador alemán el paso hasta Notre-Dame. La nación se halla estupefacta, la gente susurra hechos terribles, monstruosas traiciones de esas que indignan a la Historia; y, por supuesto, la nación se inclina. Para ella no habrá castigo suficientemente severo, la nación aplaudirá la degradación pública, deseará que el

culpable permanezca en su peñón de infamia, devorado por el remordimiento. ¿Serán verdad las cosas indecibles, las cosas peligrosas, capaces de hacer arder a Europa, que hubo que ocultar cuidadosamente detrás de ese juicio a puerta cerrada? ¡No! Detrás, no hubo más que la imaginación novelesca y demencial del comandante du Paty de Clam. Todo ese enredo no tuvo más finalidad que la de esconder la novela folletinesca más absurda. Para comprobarlo, basta con estudiar atentamente el acto de acusación, leída ante el consejo de guerra.

En el acta de acusación no había nada. Que hayan podido condenar a un hombre sobre esa acta, es un prodigio de iniquidad. Desafío a que la gente honrada la lea sin que el corazón salte de indignación ni grite su protesta al pensar en aquella desmesurada expiación, allá, en la isla del Diablo. Dreyfus sabe varios idiomas, crimen; no encontraron en su casa ningún papel comprometedor, crimen; visita a veces su país de origen, crimen; es trabajador, se preocupa por enterarse de todo, crimen; no pierde la calma, crimen; pierde la calma, crimen. ¡Y las ingenuidades de redacción, los asertos formales en el vacío! Nos habían hablado de catorce cargos acusatorios: no encontramos más que uno, el del escrito; nos enteramos incluso de que los expertos no estaban de acuerdo, de que uno, Gobert, fue amonestado militarmente porque no se decidía a sacar conclusiones en el sentido deseado. Se comentaba también que veintitrés oficiales habían acudido para hundir a Dreyfus con sus testimonios. Ignoramos aún sus interrogatorios, pero parece seguro que no todos declararon en contra; conviene notar además que todos pertenecían al Ministerio de la Guerra. Es un proceso en familia, están como en casa. No hay que olvidar: el estado mayor quiso el proceso, lo juzgó y acaba de juzgarlo por segunda vez.

Sólo quedaba pues el escrito y los expertos no se pusieron de acuerdo. Cuentan que, en la cámara del consejo, los jueces se disponían naturalmente a absolver. ¡Qué fácil es comprender ahora la desesperada obstinación con la que hoy, para justificar la condena, se afirma la existencia de una prueba secreta, contundente, la prueba que no se puede enseñar, que lo legitima todo, ante la que hemos de inclinarnos, el Dios invisible e incognoscible. ¡Niego esa prueba, la niego con todas mis fuerzas! Una prueba ridícula, sí, tal vez la prueba donde se habla de mujerzuelas y que alude a un tal D... que se vuelve demasiado exigente: sin duda algún marido que opina que no le pagan lo suficiente a su mujer. ¡Pero no una prueba que afecte a la defensa nacional, que no se podría revelar sin que el día siguiente se declarara la guerra! ¡No y no! ¡Mentira! Y lo más odioso, lo más cínico es que mienten impunemente sin que nadie pueda demostrárselo. Alborotan a Francia, se esconden detrás de su legítima emoción, acallan las bocas turbando los corazones y pervirtiendo las mentes. No conozco mayor delito cívico.

Éstos son, señor Presidente, los hechos que explican cómo pudo cometerse un error judicial; y las pruebas morales, la situación económica de Dreyfus, la ausencia de motivos, su continuo grito de inocencia, acaban de definirlo como una víctima de la extraordinaria imaginación del comandante du Paty de Clam, del ambiente clerical en el que se hallaba, de la caza a los «sucios judíos» que deshonra nuestros tiempos.

* *

Llegamos ya al caso Esterhazy. Han pasado tres años, muchas conciencias siguen profundamente turbadas, se inquietan, buscan y acaban por convencerse de la inocencia de Dreyfus.

No voy a narrar la trayectoria de dudas y más tarde la convicción de Scheurer-Kestner. Sin embargo, mientras él investigaba por su lado, graves hechos ocurrían en el interior del estado mayor. El coronel Sandherr había muerto y el teniente coronel Picquart le había sucedido como jefe de la oficina de información. Un día, cuando ya ejercía éste sus funciones, cayó en sus manos una carta-telegrama dirigida al comandante Esterhazy por un agente de una potencia extranjera. Su estricto deber era el de abrir una investigación. Lo cierto es que nunca obró al margen de la voluntad de sus superiores. Sometió pues sus sospechas a sus superiores jerárquicos, al general Gonse, al general de Boisdeffre y por fin al general Billot, que había sucedido al general Mercier como ministro de la Guerra. El famoso expediente Picquart, del que tanto se ha hablado, nunca ha sido más que el expediente Billot, o sea el expediente hecho por un subordinado para su ministro, el expediente que aún debe guardarse en el Ministerio de la Guerra. Las pesquisas duraron de mayo a septiembre de 1896, y lo que hay que afirmar en voz alta es que el general Gonse estaba convencido de la culpabilidad de Esterhazy y que el general de Boisdeffre y el general Billot no ponían en duda que el escrito fuera de puño y letra de Esterhazy. La investigación del teniente coronel Picquart había llevado a esa evidente constatación. Pero la conmoción era fuerte, ya que condenar a Esterhazy acarrearía inevitablemente la revisión del proceso Dreyfus; y eso, el estado mayor no lo quería a ningún precio.

Debió de haber entonces un minuto psicológico lleno de angustia. Observe que el general Billot no estaba comprometido en nada, acababa de llegar, podía obtener la verdad. No se atrevió, sin duda por el miedo a la opinión pública y por temor a declarar a todo el estado mayor, al general de Boisdeffre, al general Gonse, sin contar a los subordinados. Después, no hubo más que un minuto de lucha entre su conciencia y lo que creía ser el interés militar. Pasó el minuto y fue ya demasiado tarde. Se había comprometido, se había embarcado. Desde entonces, su responsabilidad no hizo más que aumentar, cargó con el delito

de los demás, se ha vuelto tan culpable como los demás, más culpable aún, pues fue dueño de hacer justicia y no hizo nada. ¿No lo entiende usted? ¡Hace ya un año que el general Billot, que los generales de Boisdeffre y Gonse saben que Dreyfus es inocente y han guardado para sí esa cosa atroz! ¿Esa gente duerme y quiere a su mujer y a sus hijos?

El teniente coronel Picquart había cumplido con su deber de hombre honrado. Insistía ante sus superiores, en nombre de la justicia. Hasta les suplicaba, les decía cuán poco políticos eran sus aplazamientos, preveía la terrible tormenta que se avecinaba, que estallaría cuando se supiera la verdad. El mismo lenguaje utilizó después Scheurer-Kestner delante del general Billot exhortándole que, por patriotismo, tomara el caso en sus manos, que no lo dejara agravarse hasta el punto de degenerar en un desastre público. ¡No! El delito se había cometido, el estado mayor ya no podía confesar su delito. Al teniente coronel Picquart lo trasladaron, lo fueron alejando cada vez más, hasta Túnez, donde un día incluso quisieron honrar su valentía encomendándole una misión en los parajes que vieron la muerte del marqués de Morès, que seguramente hubiera acabado con él. ¿Cómo creer que estuviera en desgracia, si el general Gonse mantenía con él una correspondencia amistosa? El hecho es que hay secretos que más vale no descubrir.

En París, la verdad seguía en marcha, irresistible y ya sabemos de qué modo estalló la esperada tormenta. Mathieu Dreyfus[1] denunció al comandante Esterhazy como autor verdadero del escrito en el momento en que Scheurer-Kestner se disponía a entregar, en manos del ministro de Justicia, una petición de revisión del proceso. Entra entonces en escena el comandante Esterhazy. Los testimonios lo presentan al principio trastornado y dispuesto a suicidarse o a huir. Después, de golpe, se vuelve audaz y asombra París por la violencia de su actitud. Evidente que le habían llegado apoyos, había recibido una carta anónima que le advertía de las intrigas de sus enemigos e incluso una noche una misteriosa dama se molestó en devolverle una prueba, robada al estado mayor, que lograría salvarle. No puedo evitar situar en todo eso al teniente coronel du Paty de Clam, conociendo como conozco los expedientes de su fértil imaginación. Su obra, la culpabilidad de Dreyfus, se hallaba en peligro y seguramente quiso defenderla. ¿Revisión del proceso? ¡Sería el hundimiento del trágico y extravagante folletín cuyo abominable desenlace tiene lugar en la lista del Diablo! Eso, ¡él no podía consentirlo! A partir de ese instante, se desarrollará un duelo entre el teniente coronel Picquart y el teniente coronel du Paty de Clam, uno a rostro descubierto, el otro enmascarado. Volveremos a encontrarles poco después ante la justicia civil. En realidad, sigue siendo el estado mayor que se defiende, que se niega a confesar su delito cuya abominación crece de hora en hora.

1. Hermano de Alfred Dreyfus. (*N. del E.*)

La gente se preguntó con estupor cuáles eran los protectores del comandante Esterhazy. El primero, en la sombra, el teniente coronel du Paty de Clam, planeador y conductor de todo. Su actuación se delata por lo absurdo de sus recursos. Después, está el general de Boisdeffre, el general Gonse, el mismo general Billot, que se ven obligados a absolver al comandante, ya que no pueden dejar que se reconozca la inocencia de Dreyfus sin que la entera burocracia del Ministerio de la Guerra se hunda en el desdén público. Y lo mejor de esa prodigiosa situación es que la única persona honrada en todo eso, el teniente coronel Picquart, el único en cumplir con su deber, acabará siendo víctima y sobre él caerá la befa y el castigo. ¡Oh justicia, qué horrible desaliento oprime el corazón! Dirán incluso que él es el falsario, el que ha creado la carta-telegrama para perder a Esterhazy. Pero, ¡por Dios! ¿Por qué? ¿Con qué objeto? Dé usted un motivo. ¿O es que éste también está pagado por los judíos? Lo bueno de la historia es que precisamente era antisemita. ¡Sí! ¡Asistimos a un infame espectáculo, hombres cubiertos de deudas y crímenes que ven proclamada su inocencia mientras se destruye el mismo honor de un hombre sin máculas! Cuando una sociedad llega a esos extremos, entra en descomposición.

Éste es, señor Presidente, el caso Esterhazy: un culpable que convenía declarar inocente. Desde hace casi dos meses, podemos seguir hora por hora esa hermosa labor. Abrevio, pues aquí sólo se trata, en general, del resumen de la historia cuyas páginas candentes algún día se escribirán enteras. Vimos pues cómo el general de Pellieux, y después el comandante Ravary, llevaban una investigación perversa de la que los sinvergüenzas salen transfigurados y los honrados, manchados. Poco después, se convocó el consejo de guerra.

* *

¿Quién podía esperarse que un consejo de guerra deshiciera lo que otro consejo de guerra había hecho?

Ya no me refiero siquiera a la selección siempre posible de los jueces. La idea superior de disciplina, que llevan en la sangre esos soldados, ¿no basta para invalidar su poder de equidad? Quien dice disciplina dice obediencia. Después que el ministro de la Guerra, el gran jefe, estableciera públicamente, entre aclamaciones de la representación nacional, la autoridad de la cosa juzgada, ¿cómo queréis que un consejo de guerra lo desmienta formalmente? Jerárquicamente, resulta imposible. El general Billot sugestionó a los jueces con su declaración y éstos juzgaron como si tuvieran que tirarse al fuego, sin razonar. La opinión preconcebida que alegaron desde sus sitiales es evidentemente la siguiente: «Dreyfus fue condenado por crimen de traición por un consejo de guerra, por lo tanto es culpable; y

nosotros, consejo de guerra, no podemos declararle inocente; sabemos pues que reconocer la culpabilidad de Esterhazy, sería proclamar la inocencia de Dreyfus.» Nadie podía sacarles de ahí.

Pronunciaron una sentencia inicua, que pesará para siempre sobre nuestros consejos de guerra, que desde ahora despertará sospechas sobre cualquier decisión que se tome. El primer consejo de guerra pudo pecar por falta de inteligencia, el segundo es, a la fuerza, criminal. Su excusa, lo repito, reside en que el jefe supremo había hablado declarando la cosa juzgada inatacable, santa y superior a los hombres, de modo que unos inferiores no pudieran decir lo contrario. Nos hablan del honor del ejército, quieren que lo amemos, que lo respetemos. ¡Ah, el ejército que se alzaría a la primera amenaza, que defendería el suelo francés es todo el pueblo y por ese ejército, sí, no sentimos más que afecto y respeto! Pero no se trata de éste cuya dignidad deseamos en nuestra necesidad de justicia. Se trata del sable, el amo que nos darán mañana quizás. Y besar con unción la empuñadura del sable-dios, ¡eso no!

Por otra parte, lo he demostrado: el caso Dreyfus era el caso de la burocracia de la guerra; un oficial del estado mayor, denunciado por sus compañeros de estado mayor, condenado bajo la presión de los jefes del estado mayor. No pueden una vez más declararlo inocente sin que todo el estado mayor sea culpable. Por eso, los burócratas, a través de todos los recursos imaginables, campañas de prensa, comunicados, influencias, no apoyaron a Esterhazy más que para perder por segunda vez a Dreyfus. ¡Qué limpieza debiera hacer el gobierno republicano en esa jesuitera, como los llama el mismo general Billot! ¿Dónde está el ministerio auténticamente fuerte y de prudente patriotismo que se atreva a refundirlo todo y a renovarlo todo? ¡Cuánta gente conozco que, ante la posibilidad de una guerra, tiembla acongojada al saber en qué manos se halla la defensa nacional! ¡Y en qué nido de bajas intrigas, de comadreos y dilapidaciones se ha convertido ese asilo sacro donde se decide la suerte de la patria! ¡Da pánico enfrentarse a la terrible luz que acaba de provocar el caso Dreyfus, ese sacrificio humano de un infeliz, de un «cerdo judío»! ¡Ah, cuánta agitación de necios y dementes, de imaginaciones locas, de prácticas de policía barata, de inquisición y tiranía! El capricho de unos cuantos engalanados que aplastan sus botas sobre la nación, devolviéndole hasta la garganta su grito de verdad y de justicia bajo el falso y sacrílego pretexto de la razón de Estado.

También es un crimen haberse apoyado en la prensa inmunda, haberse dejado defender por toda la canalla de París que triunfa, insolente, al fracasar el derecho y la simple honestidad. Es un crimen haber acusado de perturbar a Francia a quienes la desean generosa, a la cabeza de las naciones libres y justas, cuando precisamente en su interior se urde el impúdico complot para

imponer el error ante el mundo entero. Es un crimen desorientar la opinión, utilizar para una campaña de muerte esa opinión pervertida hasta el delirio. Es un crimen envenenar a los pequeños y a los humildes, exasperar las pasiones de reacción y de intolerancia resguardándose detrás del odioso antisemitismo que, como no la curen, provocará la muerte de la gran Francia liberal de los derechos del hombre. Es un crimen explotar el patriotismo para obras de odio y, en fin, es un crimen hacer del sable el dios moderno cuando toda la ciencia humana se halla trabajando para la cercana obra de verdad y de justicia.

Esa verdad, esa justicia, que con tanta pasión deseamos, ¡qué desaliento ver cómo las abofetean, hasta desfigurarlas y alienarlas! Sospecho qué desmoronamiento estará produciéndose en el alma de Scheurer-Kestner y estoy seguro de que acabará por arrepentirse de no haber adoptado una actitud revolucionaria el día de la interpelación ante el Senado soltando todo lo que llevaba dentro para acabar con todo. Ha sido un hombre grande y honrado, el hombre del camino leal, ha creído que la verdad se bastaba a sí misma sobre todo porque le parecía luminosa como el día. ¿De qué servía trastornarlo todo si pronto luciría el sol? Sufre ahora el castigo cruel de esa confiada serenidad. Asimismo, el teniente coronel Picquart quien, por un sentimiento de elevada dignidad, no quiso publicar las cartas del general Gonse. Esos escrúpulos le honran tanto más como que, mientras él seguía respetando la disciplina, sus superiores le cubrían de lodo y personalmente instruían el proceso de la manera más inesperada y más ultrajante. Dos víctimas, dos seres honestos, dos corazones simples, se encomendaron a Dios, mientras actuaba el diablo. E incluso pudimos presenciar en el caso del teniente coronel Picquart, ese espectáculo innoble: un tribunal francés, después de haber dejado que el relator declarara públicamente en contra de un testigo y le acusara de todas las faltas, mandó despejar la sala cuando el testigo fue introducido para que se explicase y se defendiese. Digo que éste es un crimen más y que ese crimen sublevará la conciencia universal. Decididamente, los tribunales militares poseen una idea muy singular de la justicia.

Ésta es pues la verdad pura y simple, señor Presidente. Es espantosa y para su presidencia quedará como una mancha. Sospecho que carece usted de poder alguno en este caso, que es usted prisionero de la Constitución y de aquellos que lo rodean. No por eso deja usted de tener un deber de hombre que no podrá olvidar y que hará valer. No significa que yo, por mi parte, desconfíe del triunfo. Lo repito con una certeza aún más vehemente: la verdad está en marcha y nada la detendrá. El caso ha comenzado solamente hoy, pues sólo hoy las posiciones están claras: de un lado los culpables que no quieren que se haga la luz; del otro, los justicieros que darán su vida por que se

haga. Lo dije en otro lugar y lo repito aquí: cuando sofocan la verdad bajo tierra, ésta se concentra, adquiere tal fuerza explosiva que, el día en que estalla, salta todo con ella. Lo presenciaremos sin duda si no se acaba de preparar para más tarde el más estrepitoso desastre.

* *

Pero la carta se alarga, señor Presidente, y ya va siendo hora de concluir.

Yo acuso al teniente coronel du Paty de Clam de haber sido el diabólico causante del error judicial, por inconciencia quiero creer, tras haber estado defendiendo su obra nefasta desde hace tres años mediante las más absurdas y más culpables maquinaciones.

Yo acuso al general Mercier de haberse hecho cómplice, al menos por debilidad de carácter, de una de las mayores iniquidades del siglo.

Yo acuso al general Billot de haber tenido en sus manos las pruebas evidentes de la inocencia de Dreyfus y de haberlas sofocado, de haberse hecho culpable de ese delito de lesa humanidad y de lesa justicia con fines políticos y para salvar al estado mayor comprometido.

Yo acuso al general de Boisdeffre y al general Gonse de haberse hecho cómplices del mismo delito, uno sin duda por apasionamiento clerical, el otro quizá por ese espíritu de cuerpo que convierte la burocracia de la guerra en el arca santa, inatacable.

Yo acuso al general de Pellieux y al comandante Ravary de haber llevado una investigación perversa, o sea una investigación de la más monstruosa parcialidad que nos proporciona, en el informe del segundo, un imperecedero monumento de ingenua audacia.

Yo acuso a los tres expertos en escrituras, Belhomme, Varinard y Couard, de haber hecho informes embusteros y fraudulentos, a menos que una revisión médica no declare a estos señores aquejados de una enfermedad mental o de la vista.

Yo acuso a la burocracia del Ministerio de la Guerra de haber dirigido en la prensa, particularmente en «L'Eclair» y en «L'Echo de Paris», una campaña abominable a fin de desorientar la opinión y encubrir su falta.

Yo acuso, por fin, al primer consejo de guerra de haber violado el derecho condenando a un acusado sobre una prueba que permaneció secreta y acuso al segundo consejo de guerra de haber ocultado esa ilegalidad, por orden, cometiendo a su vez el delito jurídico de absolver conscientemente a un culpable.

Al lanzar esas acusaciones, no desconozco que me sitúo bajo la amenaza de los artículos 30 y 31 de la ley de prensa del 29 de julio de 1881 que castiga los delitos de difamación. Pero voluntariamente me expongo.

En cuanto a las personas que acuso, no las conozco, nunca las vi, no tengo en su contra ni rencor ni odio. Para mí sólo son entidades, espíritus de maldad social. Y el acto que ahora ejecuto no es más que un medio revolucionario para precipitar la explosión de la verdad y de la justicia.

Sólo tengo una pasión, que se haga la luz en nombre de la humanidad que tanto ha sufrido y que tiene derecho a la felicidad. Mi ardiente protesta no pasa de ser el grito de mi alma. ¡Que se atrevan pues a llevarme a los tribunales y que se proceda a la investigación a la luz del día!

Espero.

Acepte, señor Presidente, mi más profundo respeto.

Publicado en «L'Aurore», el 13 de enero de 1898.

Sumario